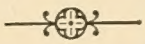
Revue de l'Art chrétien.

ERRATA ET ADDENDA.



Page 257, 2e col., 20e ligne, au lieu de : *a produit la contagion de l'exemple*, lisez : *a eu des précédents.*
Ajoutez : *Mgr de Launoy a adopté depuis plusieurs années...*
Page 262, 1re col., 24e et 25e lignes, au lieu de : *qu'ils ne mettront pas...*, lisez : *qu'ils mettront...*
» 287, 1re » 8e et 16e » » *Tayllerand*, lisez : *Talleyrand.*
» 288, 2e » la note doit venir à la page 289, 2e col., et *vice-versa.*
» 372, 1re » 18e ligne, au lieu de : *Gérard de Beausart*, lisez : *Gérard Bosman, de Beausart.*
» 373, 2e » 34e » » *l'abbé Scrippe*, lisez : *l'abbé Jos. Scrippe.*
» » » » lisez : *Les écuries et la carrosserie, encore...*
» 374, 2e » après la dernière ligne ajoutez : *L'aile occidentale s'écroula en 1858.*
» 419, 2e » 10e et 13e lignes, au lieu de : *Dominicaines*, lisez : *Dominicains.*
» » » 30e ligne » *l'ancienne église*, lisez *l'ancien réfectoire.*
» 420, 1re » 2e ligne, au lieu de : *Lyonel de Crève-Cœur*, lisez : *M. Lionel de Crèvecœur.*
» 425, 2e » 18e » » *Keirsbilck* lisez : *Van Keirsbilck.*
» » » 23e » » *Remi de Crauer*, lisez : *Réné de Cramer.*
» » » 26e » » *Van Gramberen*, lisez : *Van Grambergen.*
La dernière planche « *Crosses et anneau* » porte par erreur le n° XXV, lisez pl. XXVI.

Revue de l'Art chrétien, publiée sous la direction d'un comité d'Artistes et d'Archéologues.

XLIme ANNÉE.

Quatrième série. — Tome IV. — 1898.

Adresser toutes les communications relatives à la Rédaction au Secrétaire de la Revue, Rue du Metz, 41, Lille.

Société de St-Augustin, Desclée, De Brouwer & Cie.

L'ancienne Basilique de St-Paul-hors-les-murs.

Ses Fresques et ses Mosaïques, d'après des Documents inédits, avec des Notes sur quelques autres Peintures romaines du moyen âge.

I.

PARMI les grandes basiliques romaines, celle de St-Paul-hors-les-murs ne le cédait à aucune ni pour l'importance ni pour la variété de sa décoration, lorsque, dans la nuit du 15 au 16 juillet 1823, ce vénérable monument fut la proie des flammes.

Très imparfaitement étudié avant le désastre (1), ce qui a pu subsister de la basilique de la voie d'Ostie a encore été plus dédaigné depuis, si possible. N'a-t-on pas cru jusqu'à ces dernières années — pour ne citer qu'un exemple — que les portes de bronze du XIe siècle avaient disparu irrévocablement, alors qu'elles se trouvaient soigneusement emballées et capitonnées dans les dépendances de la basilique !

Je me propose de montrer, en ne m'attachant qu'à une partie de la décoration de l'ancien sanctuaire, quelle importance l'étude de ces vestiges offre pour l'histoire de l'art romain du moyen âge en particulier et pour l'archéologie chrétienne en général.

Rappelons sommairement l'histoire de la basilique de la voie d'Ostie.

Édifiée par Constantin, en 324, à ce que l'on affirme, elle fut rétablie, sous la direction de l'architecte Cyriades, sur un plan plus vaste, à partir de 386 (les études préliminaires remontent aux années 385 et 384), sous le pontificat de saint Sirice (384-398), par Valentinien II (375-392), Théodose I (378-395) et Arcadius (395-408). Après la mort de Valentinien II, Honorius (395-424) eut le mérite de mener à fin les travaux

1. La monographie consacrée à la basilique par Nicolai est des plus médiocres et des plus incomplètes : *Della Basilica di san Paolo*. Rome, 1815.

de construction [1], ainsi qu'en fait foi l'inscription :

Theodosius cœpit, perfecit Honorius aulam,
Doctoris mundi sacratam corpore Pauli.

Placidie enfin, la sœur d'Honorius et d'Arcadius (✠ 450), fit consolider et décorer le grand arc triomphal [2], de concert avec saint Léon I (440-461), comme l'atteste une inscription, rétablie aujourd'hui comme suit :

Placidiæ pia mens operis decus homne *(sic)* paterni,
Gaudet pontificis studio splendere Leonis ;

mais que les auteurs anciens ont rapportée avec diverses variantes (Baronius avait lu : *decus hoc faciebat !)*

La première de ces inscriptions semble avoir originairement fait partie (c'est du moins l'opinion de M. de Rossi) de la mosaïque de l'abside [3] ; seule la seconde a repris la place qu'elle occupait dès le principe sur l'arc triomphal.

C'est à la nouvelle basilique — la seconde — que se rapportent les vers bien connus de Prudence :

Parte alia titulum Pauli via servat Ostiensis,
Qua stringit amnis cæspitem sinistrum.
Regia pompa loci est, princeps bonus has sacravit [arces
Lusitque magnis ambitum talentis.
Bractoleas trabibus sublevit, ut omnis aurulenta
Lux esset intus, ceu iubar sub ortu.
Subdidit et Parias fulvis laquearibus columpnas,
Distinguit illic quas quaternus ordo :
Tum camuros hyalo insigni varie cucurrit arcus,
Sic prata vernis floribus renident [4].

1. Cf. de Rossi, *Musaici cristiani... delle Chiese — di Roma.* Rome, 1872 et suiv. — Le même, *Inscriptiones christianæ Urbis Romæ septimo sæculo antiquiores*, t. II, p. 68. — Duchesne, *Liber pontificalis*, t. I, p. 178, 195.

2. Uggeri, *Dell'Arco trionfale detto di Placidia*, dans les *Memorie romane di Antichità e di Belle Arti*, t. IV ; 1827, p. 113-124.

3. Ved. contra le R. P. Garrucci, *Storia dell'Arte cristiana*, t. III, p. 45.

4. *Peristephanon*, livre XII, v. 45 et suiv., éd. Dressel.

Prudence, qui décrit avec enthousiasme les incrustations en mosaïques, les dorures, les marbres, ne mentionne pas les fresques. C'est que, dès lors, je ne sais quel vent de luxe et de pompe, venu d'Orient, soufflait sur l'Italie : on n'estimait plus les libres et simples décorations obtenues à l'aide de la peinture seule ; il y fallait par surcroît l'éclat de l'or et de l'émail. Au surplus, ce que décrit Prudence, c'est la basilique de Constantin ; ce que nous avons à étudier, c'est la basilique nouvelle qui prit naissance sur les ruines de l'édifice primitif.

Dès le IXe siècle, en 801, la basilique fut endommagée par un tremblement de terre [1]. Léon III répara ces dommages ; de là l'erreur commise par Panvinio et autres archéologues qui l'ont confondu avec Léon Ier. Éprouvé par un incendie sous Pascal II (✠ 1118), l'édifice fut restauré ou embelli par Innocent II (1130-1143), par Honorius III (1216-1227), par Nicolas III (1277-1280) [2] et par une infinité d'autres papes, entr'autres par Clément VI (1342-1352), après le tremblement de terre de 1349. Les mosaïques et les peintures surtout

1. (A. d. 801) — « Nona vero indictione, peccatis nostris imminentibus, subito terre motus factus pridie kl. mai ; ecclesia beati Pauli apostoli ab ipso terre motu concussa, onmia sarta tecta ruerunt. Qui conspiciens magnus et præclarus pontifex in magna evenit tribulatione ; lamentare cœpit tam pro argento quamque pro ceteris speciebus quibus ibidem demolitæ et confractæ sunt. Sed Domino annuente et beatorum apostolorum principem protegente prelatus pontifex ex totis nisibus suis certamen ponens, instar sicut ex antiquitus existebat, ampla et maxima fortitudine ponens, in meliorem deduxit statum et in meliorem speciem ea marmoribus decoravit, tam presbiterio quamque tota ecclesia marmoravit et ejus portica renovavit. Simulque et in navem quæ est super altare sarta tecta omnia noviter restauravit. » (Duchesne, *Liber Pontificalis*, t. II, p. 9.)

L'intervention de Léon III est en outre attestée par cette inscription : « In ingressu ad confessionem Leo gratia Dei III eps hoc *(sic)* ingressum scae Plebi Dei miro decore ornavit. » (Mai, *Veterum scriptorum nova collectio*, t. V, p. 112.)

2. *Le Liber pontificalis*, éd. Duchesne ; t. II, pp. 30, 39, 384-453.

furent à tout instant restaurées, notamment au XVIIIe siècle.

Si nous nous attachons aux papes qui ont continué l'œuvre des empereurs Valentinien, Théodose et Arcadius, le nom de saint Symmaque (498-514) s'offre le premier à nous. Ce pontife fit exécuter de nombreux travaux dont le *Liber pontificalis* nous a conservé le détail (1).

Plusieurs inscriptions perpétuaient jadis le souvenir de ces restaurations. Dans la guirlande supérieure de la mosaïque absidale on lisait : « Benedictus XIV restituit A. 1747. » Plus loin, se trouvait cette autre inscription : « Musivum opus in hac Basilica S. Pauli restituit Clemens XII. P. M. A. 1732 (2)».

Après ce préambule indispensable, j'en viens aux matériaux qui servent de base à la présente étude. J'ai mis avant tout à contribution les recueils de dessins exécutés au XVIIe siècle par ordre du cardinal François Barberini (nommé bibliothécaire de l'Église romaine le 1er juillet 1626 (3),) et conservés de nos jours encore dans la bibliothèque de la famille de cet illustre prélat (4). Cette mine inappréciable n'a pas été exploitée comme elle méritait de l'être. Il est certain, pour ne citer qu'un exemple, qu'il y aurait là un vaste atlas à ajouter aux *Mosaïques chrétiennes* de mon vénéré maître M. de Rossi. Celui-ci, forcé, par le plan de sa publication, de se borner aux reproductions de mosaïques encore existantes, a dû négliger tant de dessins qui nous ont conservé, avec plus ou moins de fidélité, les mosaïques, soit détruites, soit altérées (1).

II.

Le recueil de la Bibliothèque Barberini, qui contient les reproductions des peintures murales de la basilique de St-Paul hors-les-murs, a échappé jusqu'ici à l'attention des archéologues, quoique je l'aie signalé depuis longtemps déjà (2).

Pour faire apprécier toute l'importance de ce recueil, il est indispensable que nous passions au préalable en revue les descriptions ou les reproductions des peintures de St-Paul-hors-les-murs, avant le désastreux incendie de 1823.

Les auteurs anciens ont la plupart passé sous silence les peintures de la nef : seules

1. « Apud beatum Paulum apostolicum : in basilicam renovavit absidam, quæ in ruina imminebat, et post confessionem picturam ornavit et cameram fecit et matroneum... et ante fores basilicæ grados fecit in atrium et cantarum ; et post absidam aquam introduxit, ubi et balneum a fundamento fecit.» (*Lib. pont.*, éd. Duchesne, t. I, p. 262. Cf. p. 267.)

2. *Additamentum ad opera Ciampini*, édition de 1748, p. XIX.

3. Assemani, *Bibliothecæ apostolicæ Vaticanæ Cat.*, t. I, p. LXV.

4. No. XLIX, 15. Un vol. in-fol. Dessins coloriés, très sommaires, sans titres. Au-dessus du premier dessin, on lit : « nella Basilica di S. Paolo » et au bas : « Figure 22, nella parte fra le finestre a mano diritta nell' entrare in chiesa ». Les peintures étaient déjà assez abîmées au moment où ces copies (très infidèles) ont été exécutées. — f. mes *Sources de l'Archéologie chrétienne dans les Bibliothèques de Rome, de Florence et de Milan*, p. 29-30 ; le *Nuovo Bullettino di Archeologia cristiana* publié par MM. M. S. de Rossi, Armellini, Marucchi et Stevenson (Rome, 1895, p. 112-114) ; les *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* (1897, p. 301-311).

1. Mgr Wilpert a montré le parti que l'on peut tirer de ces documents pour l'étude des peintures des Catacombes (*Die Katakombengemälde und ihre ältesten Copien*. Fribourg en Brisgau, 1891). L'auteur — et je le dis sans acrimonie aucune — n'a pas eu connaissance des recherches que j'ai consacrées depuis vingt ans au même ordre d'études. C'est ainsi qu'il semble ignorer l'analyse que j'ai donnée des manuscrits de l'Ambrosienne, signalés par moi pour la première fois, dès 1888, à l'attention des érudits (p. 74-75).

2. Comme il ne m'a pas été donné de compléter moi-même mes notes, prises il y a une vingtaine d'années, j'ai dû recourir à l'obligeance de plusieurs correspondants romains, M. Alfred Monaci, attaché à la Bibliothèque du Vatican, M. Émile Bertaux et M. Octave Join-Lambert, membres de notre École française du Palais Farnèse, pour obtenir un supplément d'informations. Que ces trois savants veuillent bien trouver ici l'expression de ma gratitude.

les mosaïques ont fixé leur attention [1]. Onofrio Panvinio se borne à dire que la basilique est « tota picturis antiquis veteris et novi Testamenti ornata » [2].

Non moins insuffisantes sont les estampes anciennes. Je signalerai parmi elles : I. Une vue de l'intérieur de la basilique, gravée en 1773 par Barbazza. II. Une estampe de Piranesi et deux autres de Luigi Rossint (1823), représentant, mais d'une façon fort indistincte, les fresques de la nef droite. On y voit une série de personnages nimbés. III. Une planche publiée en Angleterre au siècle dernier et représentant la partie gauche de la nef centrale. IV. La planche de d'Agincourt (Peinture, pl. XLVI), qui représente, en dimensions microscopiques, seize scènes tant de l'Ancien que du Nouveau Testament. V. La planche de Nicolai (pl. II), qui donne les peintures du *Nouveau Testament*, soit 38 compartiments, dont plusieurs absolument ruinés.

Le recueil de la Barberine, au contraire, est d'une ampleur et d'une précision qui ne laissent rien à désirer ; il reproduit, sur des feuilles distinctes, chacun des personnages représentés à part.

Les folios 1 à 22 contiennent 22 figures, peintes à droite en entrant, entre les fenêtres : « figure 22 nella parte fra le finestre a mano diritta nell' entrare in chiesa... Facciata verso il crocifisso. » C'étaient : I. Eléazar. — II. Osée. — II bis. Une figure disparue (« manca un profeta »). — III. Un inconnu. — IV. Saint Pierre et saint Paul, tenant l'un les clefs, l'autre l'épée ; au-dessus d'eux, l'agneau entre le soleil et la lune (tous deux à face humaine), la tête ceinte d'un nimbe, une croix sur le dos. D'après la note qui accompagne le dessin, cette composition est « più moderna de' profeti ». — V. Nathan. — VI. Joel. — VII. Un inconnu. — VIII. Id. — IX. Id. — X. Aaron. — XI. Un inconnu. — XII. Id. — XIII. Id. — XIV. Id. (David) ?). — XV à XX. Des inconnus.

Au folio 23 commence « il primo ordine ; istoria del Genesi » ou « Historie 18 nel primo ordine a mano dritta nell' entrare. — Faccia, verso il crocefisso ».

Cette suite mérite une description que je m'efforcerai de rendre aussi minutieuse que possible.

I. (fol. 23.) *La Création du Monde.* En haut, au centre, entre le soleil et la lune (représentés sous forme de visages humains, avec les inscriptions « Sol lucem, luna tenebras »), la figure, à mi-corps, du Père éternel, entourée de dix étoiles, sur champ bleu. Au-dessous, à droite du Créateur et sous le soleil, un homme nu ; au centre un agneau nimbé, et plus bas une colombe, également nimbée, aux ailes éployées ; à gauche, une femme nue avec une légère draperie à la ceinture.

II. (fol. 24.) *La Création d'Adam.* Le Paradis terrestre. Trois arbres. Adam, assis sur le sol, reçoit en suppliant la bénédiction du Père éternel qui est assis sur un globe bleu.

III. (fol. 25.) *La Création d'Ève.* Adam dort étendu sur le sol. Le Père éternel, assis sur un globe bleu, bénit Ève. Il a la tête ceinte d'un nimbe et porte une tunique d'un gris violacé ainsi qu'un manteau jaune. Pour paysage, trois arbres.

M. Bertaux me fait remarquer, à titre de curiosité, la ressemblance exacte de la

1. Pompeo Ugonio, *Historia delle Stazioni*, ff. 227-239. Rome, 1588. — Severano, *Memorie sacre delle sette Chiese*, t. I, p. 385-410. Rome, 1630. — Martinelli, *Roma ex ethnica sacra*, p. 270-278. Rome, 1653.

2. *De præcipuis urbis Romæ sanctioribusque basilicis*, p. 73. Romæ, 1570. — « Plus bas, on voyait deux ordres très anciens de tableaux peints à fresque. Les sujets de ceux du mur méridional étaient tirés de l'Ancien Testament, ceux du côté opposé avaient été empruntés à l'Évangile et aux Actes des apôtres. » (De Bussière, *Les sept Basiliques de Rome ;* Paris, 1846, t. II, p. 18.)

Création de la Femme avec la fresque de l'église supérieure d'Assise : le mouvement d'Ève qui prie, à genoux, les mains jointes, est identique ; c'est déjà le geste si beau qu'ils répéteront tous, à Orvieto, à Bologne, à la Sixtine.

IV. (fol. 26.) *Le Premier Péché.* Un énorme serpent, la gueule ouverte, est enroulé autour de l'arbre du bien et du mal. Il se tourne vers Ève qui, l'air ingénu, tient de la droite la pomme fatale. Du côté opposé, Adam tendant les mains comme pour demander sa part du fruit défendu.

V. (fol. 27.) *Le Père éternel reprochant aux coupables leur faute.* Au centre, un arbre ; plus loin le globe ; le Père éternel, nimbé, vêtu d'une ample tunique grise, réprimande Adam, en étendant vers lui l'index de la main droite. Adam, agenouillé près de l'arbre, se tourne vers son juge comme surpris ; Ève joint les mains en suppliante.

VI. (fol. 28.) Suite de la scène précédente. Le Père éternel, assis sur le globe bleu, prononce l'arrêt. Adam, une légère ceinture autour des reins, et Ève, couverte de peaux, cherchent à se justifier, le premier en montrant Ève ; celle-ci, en montrant le serpent, qui rampe à leurs pieds.

VII. (fol. 29.) *L'Expulsion du Paradis.* Adam et Ève s'éloignent pénétrés de douleur. A la porte du Paradis, un ange, muni de quatre ailes éployées et planant légèrement, lève la gauche, tandis qu'il brandit de la droite une épée dont la lame est entourée de flammes.

VIII. (fol. 30.) *Les Travaux d'Adam et d'Ève.* Adam travaille la terre, une bèche à la main ; Ève est assise, tenant un enfant dans les bras ; elle a pour costume une chemise rouge qui s'arrête au-dessus du genou. A la gauche d'Adam se tient un ange nimbé, à la chevelure blonde, aux ailes rouges puissantes ; au-dessous de lui, trois roues de dimensions inégales. Sur les ailes cette note : « rivederla meglio. » Au verso du folio VII, la même roue est redessinée avec l'inscription : « la rota a due palmi, tre dita. » Suivent une série de lettres majuscules, sans signification, et les mots : « mezzo palmo, tre dita. »

IX. (fol. 31.) *Le Sacrifice de Caïn et d'Abel.* L'autel est dressé en plein champ. Caïn, vêtu d'une tunique bleue et d'un manteau rouge, et chaussé de brodequins, porte une gerbe de blé ; Abel est vêtu d'une petite tunique violacée, à larges manches, dont on ne voit que la partie inférieure ; elle descend jusqu'au genou ; sur le reste du corps elle est cachée par une sorte de veste bleue ; pour chaussure il porte, comme son frère, des brodequins. Il dépose sur l'autel son offrande, un agneau. Dans les airs, le Père éternel entouré de nuages, et la tête légèrement tournée vers Abel. Derrière sa tête le triangle.

X. (fol. 32.) *Le Meurtre d'Abel.* Celui-ci, un genou en terre, et se soulevant de la gauche, s'efforce, avec la droite, de parer le coup de massue (« clava »), dont Caïn s'apprête à le frapper. Il porte une tunique grisâtre avec un manteau bleu ; son frère — le meurtrier — une courte tunique bleue avec un manteau rouge. A droite, un vieillard (Adam), vêtu d'une tunique bleue que recouvre un manteau rouge, et coiffé d'une sorte de turban, lève la gauche au ciel, tout dolent, tandis qu'il s'appuie de la droite sur un bâton. Au fond, deux autels sur lesquels brûlent des feux. Dans les airs, le Père éternel.

XI. (fol. 33.) *Dieu annonçant à Noé le déluge.* Un vieillard, vêtu d'une tunique bleue et d'un manteau rosé, lève les bras vers le ciel. Dans les airs apparaît le bras de Dieu, la main étendue.

XII. (fol. 34.) *La Construction de l'Arche.* Deux jeunes gens scient une grosse poutre; un troisième manie la hache. A gauche, sous un baldaquin, est assis un vieillard barbu (Noé), qui lève les mains vers les travailleurs. Devant lui, un personnage, vêtu d'une tunique violacée et d'un très ample manteau jaunâtre.

XIII. (fol. 35.) *La Fin du Déluge.* Noé, en compagnie de quatre personnages, se tient près du parapet de l'arche, qui a la forme d'un coffre rectangulaire ; il étend la main vers la colombe qui revient portant le rameau d'olivier. Le costume du patriarche se compose d'une tunique verte, avec de longues et amples manches et d'un manteau rougeâtre. A l'aide d'une échelle, appuyée contre l'arche, un homme vêtu d'une robe de couleur violacée, avec un manteau bleu, descend sur le sol, où un corbeau dépèce le cadavre d'un bélier ou d'un mouton ([1]).

XIV. (fol. 36.) *L'Apparition des Anges à Abraham.* Un paysage avec une colline au fond. A gauche, devant la porte d'une maison, Abraham agenouillé, étendant les bras vers les trois anges. Le patriarche, reconnaissable à sa longue chevelure et à sa longue barbe, porte une tunique jaunâtre et un ample manteau violet.

XV-XVII. Trois compartiments détruits : « ce ne mancano tre che non si possono vedere punto ».

XVIII. *Le Sacrifice d'Abraham* (avec l'inscription ISAAC). Abrabam — les pieds nus — conduit par la main Isaac et se dirige vers la montagne. Il est accompagné de deux serviteurs et d'un âne. Isaac porte sur ses épaules le bois destiné au sacrifice. A gauche, la porte de la maison.

1. Il s'agit d'une version apocryphe. La Genèse, en effet, se borne à dire que Noé lâcha un corbeau qui sortit, allant et revenant, jusqu'à ce que les eaux séchassent sur la terre. (Chap. VIII.)

XIX. (fol. 38.) *Suite de la scène précédente.* Abraham brandit une courte dague contre Isaac agenouillé sur l'autel, nu, la tête inclinée, les mains liées derrière le dos. Du côté opposé, le bélier. A gauche du patriarche, dans le haut, l'inscription : ABRAAM. (Ces deux scènes sont reproduites sur la planche de d'Agincourt.)

XX. (fol. 39.) *Isaac bénissant Jacob.* A droite et à gauche, des constructions ; dans le haut, à droite, une tache de briques, qui marque une détérioration de la peinture. Le patriarche, assis sur un lit, bénit Jacob amené par Rebecca, et qui tend vers lui ses mains recouvertes de gants jaunes. Inscription : ISAAC-JACOB. (Cette fresque est reproduite sur la planche de d'Agincourt.)

Suivent, sur les folios 40 à 60, « historie 20 nel secondo ordine sopra i Papi nell' entrar a mano dretta. »

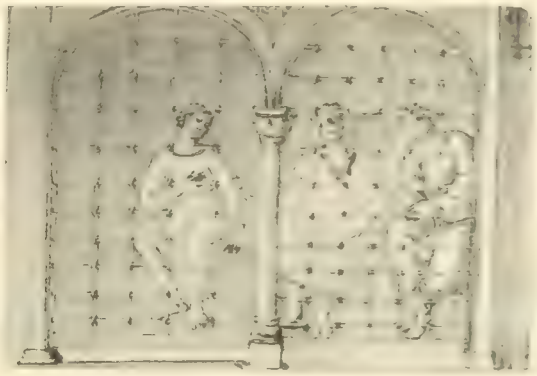
XXI. (fol. 40.) *L'Échelle de Jacob.* Le patriarche est couché endormi. Au-dessus de lui, deux anges gravissent l'échelle. A droite, un jeune homme étendant les mains vers un autel. Inscription : (JA)COB. — Note au crayon : « Primo del secondo filare. »

XXII. (fol. 41.) Un jeune homme, vêtu d'une tunique jaune, est étendu endormi devant un édifice somptueux. Un vieillard, debout à côté de lui, l'observe avec attention en étendant le bras par un mouvement énergique. Dans le haut : un demi-cercle bleu, contenant le soleil, la lune et dix étoiles.

Suit l'inscription : « Ordine delle storie del Genesi canto (acanto) le putti. Istoria 1 numero 19 — Historie 20 del secondo ordine sopra i Papi nell' entrare a mano dritta. »

XXIII. (fol. 42.) *Joseph racontant son songe.* A gauche, Jacob assis sur un fauteuil, en dehors d'une cité crénelée. Derrière

Joseph racontant son songe.



Joseph en prison

Moise devant Pharaon.

La Plaie des Ulcères.

La Plaie de la Peste bovine

Scènes de l'Histoire de Joseph et de l'Histoire de Moïse,

autrefois à la Basilique de Saint-Paul-hors-les-murs. (D'après des dessins du XVIIe siècle.)

lui, une femme debout ; devant lui, Joseph, richement vêtu, levant la droite vers le ciel où l'on aperçoit le soleil, la lune et sept étoiles, et tenant de la gauche une baguette (note au crayon : « mano brasa »). A droite, les onze frères, les uns attentifs, les autres agités.

XXIV. (fol. 43.) *Joseph et ses frères.* Un groupe de dix hommes dans un paysage. Vers eux s'avance un jeune homme portant sur l'épaule gauche un bâton recourbé auquel est suspendue une besace. Près du nouvel arrivant un chien. La scène est double : dans la partie supérieure, trois personnages assis et plusieurs chiens.

XXV. (fol. 44.) *Joseph descendu dans le puits.* Trois des frères de Joseph le descendent dans le puits ; les autres regardent la scène.

XXVI. (fol. 45.) *Joseph vendu par ses frères.* Trois marchands, accompagnés de deux chameaux, remettent aux frères de Joseph l'argent de la vente.

XXVII. (fol. 46.) *Joseph et la femme de Putiphar.* Une chambre donnant sur la campagne. La femme de Putiphar, assise sur son lit et vêtue d'une chemise rouge, arrache à Joseph, qui s'enfuit, son manteau de couleur jaune.

XXVIII. (fol. 47.) *Joseph en prison.* Joseph est assis au centre, derrière un grillage. A ses côtés, l'échanson et le panetier qui l'écoutent.

XXIX. (fol. 48.) *Le Songe de Pharaon.* Près du lit du roi, on voit trois vaches grasses couchées ; une autre se montre dans le voisinage d'un champ d'épis, alternativement vigoureux ou chétifs, mais on n'en aperçoit que la tête, la partie gauche de la peinture ayant disparu.

XXX. (fol. 49.) *Moïse et Pharaon.* Celui-ci est assis sur son trône entre deux gardes, armés de boucliers ovales, l'un rouge, l'autre bleu. Devant lui, en suppliant, Moïse ; plus loin un groupe de cinq personnages aux attitudes résignées.

XXXI. (fol. 50). *Le Buisson ardent.* Moïse est agenouillé devant le buisson. Dans les airs, la main de Dieu le Père sortant des nuages. Ce dessin semble n'avoir pas obtenu l'assentiment du réviseur ; car celui-ci a écrit au-dessous : « non ci va. »

XXXII. (fol. 51.) *Moïse et le serpent* (Genèse, ch. IV, v. 3). Dans un paysage, près d'un arbre, un jeune homme se retire, plein de crainte, devant un long serpent qui s'approche de lui, en lui montrant les dents.

XXXIII. (fol. 52.) *La Rencontre de Moïse et d'Aaron* (Genèse, ch. IV, v. 27). Dans un paysage, qui se développe au pied d'une montagne élevée, on voit, près d'un arbre, un jeune homme et un vieillard qui se rencontrent et s'embrassent.

XXXIV. (fol. 53.) *Moïse et Pharaon.* Moïse, d'un coup de sa baguette, fait paraître quatre serpents devant Pharaon assis sur un trône, dans l'attitude de la surprise. Près de Moïse un mage. A droite, cinq spectateurs.

XXXV. (fol. 54.) *La Plaie des ulcères.* A droite, sous un édicule, Pharaon assis, les mains croisées sur un genou. Près de lui, d'un côté, un garde armé d'un bouclier, mais sans casque ; de l'autre, Moïse et Aaron qui lui font des remontrances. Au premier plan, deux anges, aux ailes déployées, aux pieds chaussés de sandales, frappent de longues lances deux jeunes gens à moité nus étendus sur le sol.

XXXVI. (fol. 55.) *L'Eau changée en sang.* Devant Pharaon, assis sur un trône, Moïse, accompagné d'Aaron, change en sang, d'un coup de baguette, l'eau du Nil. Les gardes du roi sont revêtus d'une armure à écailles.

XXXVII. (fol. 56.) *La Plaie des moucherons.* Pharaon est assis sur son trône ; il écarte les bras, surpris et désolé. Moïse (avec l'inscription « Moyses »), accompagné d'un vieillard (Aaron), fait venir les moucherons. Un garde.

XXXVIII. (fol. 57.) *La peste.* Pharaon est assis sur son trône. Derrière lui un garde. Puis Moïse, armé de la verge. Quatre vaches sont étendues sur le sol, à demi cachées par un édicule surmonté d'une coupole. A gauche, on voit un vieillard barbu (Aaron).

XXXIX. (fol. 58.) *La grêle.* La grêle renverse deux hommes, Pharaon paraît consterné. Derrière Moïse, Aaron.

XL. (fol. 59.) *La Plaie des sauterelles.* Cette scène diffère de celle du folio 56, en ce que Pharaon adresse la parole à Moïse d'un air humble. Aaron lève la droite en détachant l'index et le médium.

XLI. (fol. 60.) *La Mort des premiers nés.* Scène analogue à celle du folio 54. Elle en diffère en ce que Moïse, accompagné d'Aaron, ne s'adresse plus à Pharaon, mais chemine à travers la campagne, tenant de la droite la baguette magique. Dans le bas on lit cette note : « Primo filaro a mano destra il primo [1]. »

Cette suite de l'*Histoire de Moïse* mérite tout particulièrement de fixer l'attention. D'une beauté rare sont les deux anges exterminateurs qui, de leurs longues lances et par un mouvement rythmé, frappent les malades étendus sur le sol. La scène est d'ailleurs ultradramatique : au fond, Moïse et Aaron faisant des remontrances à Pharaon, qui, assis sur son trône, se penche vers eux, les mains croisées sur un de ses genoux, inquiet, agité, consterné.

Je signalerai également le costume, si pittoresque, des gardes de Pharaon (d'ordinaire représentés imberbes). Ceux du fol. 49 ont le cou nu ; une chlamyde, nouée sur la poitrine, retombe sur le dos ; le torse et les bras sont protégés par une tunique courte, serrée à la ceinture, qui laisse les jambes nues. Le bras gauche porte un bouclier arrondi.

Ce costume est à rapprocher de celui des guerriers figurés sur le célèbre rouleau de Josué, à la bibliothèque du Vatican. Seule la coiffure diffère : dans les fresques de Saint-Paul-hors-les-murs, elle se compose d'un casque, analogue au pétase de Mercure, que l'on voit dans le manuscrit de l'*Iliade*, conservé à l'Ambrosienne de Milan [1] ; dans le rouleau de Josué, au contraire, le casque descend jusqu'à la nuque [2]. Le feuillet 57 nous montre un garde armé de pied en cap : sur la tête, un casque dont les brides recouvrent le menton ; sur la poitrine, une armure enrichie d'écailles.

III.

AUX scènes de la Genèse faisaient suite une série de personnages représentés debout et nimbés (folios 61 à 82) : « figure 22 poste tra le finestre a mano manca nell' entrare — facciata verso la Madonna. » Beaucoup de ces figures étaient déjà ruinées à l'époque où le cardinal Barberini les fit reproduire.

Les folios 83 à 86 manquent.

1. La planche de d'Agincourt reproduit six épisodes de l'*Histoire de Moïse et de Pharaon :*

La Mort des premiers nés (sic primogeniti).

Moïse et Aaron devant Pharaon (deux compartiments).

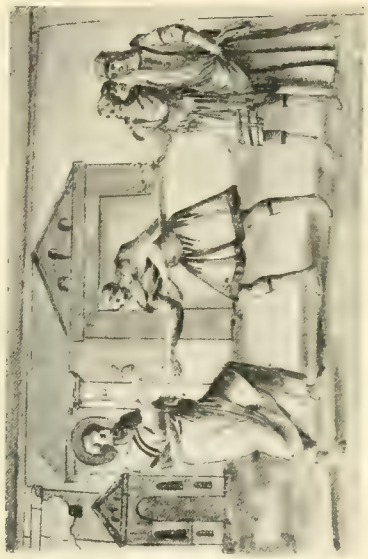
Moïse. La Peste (n° XXXVIII).

Moïse et Aaron devant Pharaon, qui secoue son manteau.

Moïse et Aaron devant Pharaon (FARAON), aux pieds duquel est agenouillé un enfant.

1. Cf. Mai, *Iliadis Fragmenta et Picturæ*, pl. V, VI, XXI, XXIII.

2. Garrucci, *Storia dell' Arte cristiana*, pl. 157 et suiv.



Scènes du Nouveau Testament et de la Vie des Saints,

autrefois à la Basilique de Saint-Paul-hors-les-murs. D'après des dessins du XVIIe siècle.

Les folios 87 à 107 contiennent 21 *Scènes de la vie des Saints :* « Historie 21 nel primo ordine nell'entrare a mano manca... Primo ordine verso la Madonna. » Comme je ne m'occupe ici que des illustrations de l'Ancien Testament, je ne donnerai pas la description de ces scènes.

Sur les folios 108 à 129 sont reproduites « historie 21 nel secondo ordine sotto i Papi nell' entrare a mano manca » (scènes diverses de la vie des saints).

Au folio 129, on voit : « otto pitture poste sopra la porta di dentro » (Saint Luc, et au-dessus de lui, le bœuf).

Le reste du volume est consacré aux reproductions dont voici la liste sommaire :

Le Christ au jardin des Oliviers (fol. 130.)

Saint Matthieu (fol. 130).

Saint Jean (fol. 132).

Ange assis tenant le corps du Christ (fol. 133).

Saint Marc (fol. 134) ; la figure est aux trois quarts ruinée.

Le Christ portant la croix. Foule nombreuse (fol. 135).

Le *Christ en croix*, entre le soleil et la lune. Le divin supplicié est attaché par quatre clous. Près de lui, la Vierge et saint Jean (fol. 135).

« Pittura nel pelastro *(sic)*, dell' arco di mosaico a mano manca nell' entrare. » En haut, saint Paul debout, la tête ceinte d'un nimbe rayonné, et étendant les mains ; à côté de lui, est agenouillé ABBAS BARTHOLOMEVS. Plus bas, on aperçoit une ville forte remplie de peuple (douze figures en tout) ; un homme tient la porte entrouverte (fol. 137).

« Pittura nel pilastro dell' arco di mosaico mano diritta nell' entrare. » Saint Pierre est représenté levant la droite pour bénir, tenant de la gauche un rotulus appuyé sur ses genoux et les deux clefs. Plus bas, une cité analogue à la précédente, avec sept personnages de chaque côté, levant les regards vers le prince des Apôtres ; puis un homme tenant la porte entrebâillée.

La mosaïque de l'Arc triomphal (fol. 140).

Un portrait en médaillon. Le personnage, la tête ornée d'un nimbe carré (« indicium viventis »), est représenté entre saint Pierre et saint Paul (fol. 141).

Trois têtes, dont une ornée d'un nimbe carré. Peinture fort ruinée (fol. 142) (1).

Après la description de l'ensemble, si imposant et si varié, de la décoration picturale de Saint-Paul-hors-les-murs, il nous reste à déterminer la date de ces compositions.

Sur ce point, les auteurs ont varié à l'infini. Nibby les fait remonter aux pontificats de saint Léon le Grand (440-461) et de saint Symmaque (498-514) (2); d'Agincourt

1. Sur la planche de Nicolai on distingue, en allant de l'entrée à l'abside : en haut. I, le Christ dans une barque avec deux rameurs ; II, l'Entrée à Jérusalem; III, la Guérison du Paralytique. Dans la partie inférieure, les scènes sont plus compliquées.

La planche de d'Agincourt reproduit de son côté :

Un ange assis (sur le tombeau du Christ ?) et levant la main ; près de lui, un personnage debout.

La *Crucifixion.* Tandis qu'un homme enfonce un clou dans un des pieds du Christ, un autre, debout sur un monticule, étreint son corps, et le Christ baisse le bras vers lui. A gauche, saint Jean nimbé, tenant un livre ; à droite la Vierge. Dans le haut, la lune et le soleil.

Le Portement de Croix, avec l'inscription

B. D. I.

C. VIII.

Æ. PP.

Le Christ au jardin des Oliviers (en deux scènes).

La Lapidation de saint Etienne.

Une demi-douzaine de personnages debout dans une enceinte.

Un personnage assis, étendant les mains comme pour lever le couvercle d'un tombeau, et un personnage nimbé dont on ne voit que la tête.

2. « Le pareti della nave di mezzo vedevansi ornate di pitture esprimenti vari fatti dell'antico e nuovo Testamento eseguiti d'ordine de' sancti pontefici Leone magno, e Simmaco. » *(Roma nell' anno MDCCCXXXVIII*, p. 579). — Nicolai se borne à dire que « in tutta la estensione del

s'est prononcé pour le XIe siècle ([1]), et pour une École grecque établie à Rome. Vasari, dont l'avis a été adopté par les auteurs de la Description allemande de Rome, pour le XIVe ([2]).

Les textes nous laissent toute latitude pour dater les peintures de Saint-Paul-hors les-murs. En effet, du Ve au XIIIe siècle, on ne cessa de peindre et d'incruster dans la basilique de la voie d'Ostie. C'est ainsi que, parmi les portraits des Papes peints au-dessus des colonnes de la grande nef, la première série date de la seconde moitié du Ve siècle ou des premières années du siècle suivant, tandis qu'une autre série a pris naissance pendant le pontificat de Nicolas III (1277-1280) ([1]).

On voit combien est vaste le champ des hypothèses.

Le style des compositions nous offre-t-il des points de repère plus certains ? Et tout d'abord il faut signaler l'inégalité des dessins de la Bibliothèque Barberini, non moins que l'imperfection de la gravure publiée par d'Agincourt. Le dessinateur employé par ce dernier a outrageusement violé le caractère des originaux : ses figures longues, aux mouvements violents, manquent de toute sincérité.

Quant aux dessins de la Bibliothèque Barberini, M. Bertaux les considère comme provenant au moins de trois mains. « Dès que le dessinateur change, m'écrit-il, les proportions et les types changent, d'une page à l'autre, et dans le courant d'une même série, de la manière la plus déconcertante. C'est à peine si quelques rares figures, comme les prophètes et apôtres isolés, ou comme le personnage qui porte dans mes croquis le N° 1, semblent avoir conservé quelques traits du modèle ; ce personnage contourné et mince doit être du XIIe siècle. Pour ce qui est des apôtres, avec leurs draperies larges, parfois presque classiques, leurs attitudes graves et leurs gestes variés, ils remontent aux meilleurs modèles de l'art byzantin ; malheureusement, comme le type des têtes est fort altéré, je ne sais où trouver un indice qui me permettrait de les fixer à un moment précis, entre le VIe siècle (où M. Kondakoff fait remonter le Cosmas vaticanus, qui présente des figures analogues) et le Xe siècle, où les meilleures traditions survivent encore dans

muro meridionale veggonsi pitture rappresentanti fatti deli antico Testamento ; nel muro poi opposto, osia nel settentrionale, sono dipinti fatti del Testamento nuovo, e specialemente degli Atti degli Apostoli. » (*Della Basilica di S. Paolo ;* p. 29, Cf. p. 306.)

1. *Histoire de l'Art par les Monuments*, texte, t. III, p. 117. — « Si l'on s'en rapporte, dit-il, à un monogramme à demi effacé qui paraît indiquer le pape Sergius, et aux restes d'une autre inscription placée à côté d'un autre pape, dans le tableau du *Crucifiement*, laquelle semble désigner Boniface VIII, ces peintures datent du XIe siècle, ainsi que celles de l'église de Saint-Urbain, gravées sur les deux planches qui précèdent ; comme elles aussi elles présentent, soit dans leur ordonnance, qui ne manque pas de dignité, soit dans leurs détails, une imitation évidente du style de la vieille école grecque. »

2. « In San-Paolo poi fuor di Roma fece (Pietro Cavallini) la faciata che v' è di musaico ; et per la nave del mezzo, molte storie del Testamento vecchio... (autres travaux dans la chapelle du premier cloître). E di sua mano il Crocifisso che è nella gran chiesa di San-Paolo fuor di Roma : il quale, secondo che si dice e credere si dee, e quello che parlò a Santa Brigida l'anno 1370 » (Vasari, éd. Milanesi, t. I, p 538-541). Bunsen estime que cette attribution est fondée et il propose de considérer le sceau que l'on voyait sur les peintures comme celui de Benoît XI (1303-1304), et non comme celui de Benoît V (964-965) *Beschreibung der Stadt Rom*, t. III, I, p. 446). « So wenig man auch noch von ihnen erkennt, so zeigen sie doch mehr von dem Style des Zeitalters des Cavallini als von dem des zehnten Jahrhunderts. »

Crowe et Cavalcaselle attribuent à Cavallini les mosaïques représentant la Madone avec le pape Jean XXIII, et le *Saint Pierre* et *Saint Paul*, debout à côté d'un trône vide. (*Storia della Pittura in Italia*, t. I, 171-172. Ed. all., t. I, p. 93-95.) On ignore la date de la mort de Cavallini. Le dernier annotateur de Vasari penche pour l'année 1364. L'authenticité de l'inscription funéraire rapportée par Vasari et reproduite, entre autres, par Martinelli (p. 275) est révoquée en doute par Crowe et Cavalcaselle (éd. it., t. I, p. 177).

1. Duchesne, *Le Liber pontificalis*, t. I, p. XXVI, XXX.

des œuvres comme l'admirable triptyque du Louvre. Ainsi je suis obligé de présenter sous toutes réserves la supposition que les grandes figures isolées ne seraient point du même temps que la plupart des petits tableaux... »

Dans les deux premiers tableaux de l'*Histoire de Moïse* (53 et 54), ajoute M. Bertaux, les figures sont maigres et longues ; à partir du troisième elles deviennent courtes et trapues : des deux traducteurs également infidèles, qui convient-il de croire ? Le plus habile même (qui serait l'auteur des 53 et 54) n'est pas le plus sûr.

M. Bertaux constate ensuite que seule la série relative à Moïse, avec les quatre ou cinq personnages qui se retrouvent partout, le geste simple du thaumaturge, l'allure des anges qui frappent de la lance (54 et 60), le buste barbu, à tête de Jupiter, qui suit partout Moïse, a un caractère de sobriété et de netteté qui rappelle les œuvres des premiers siècles.

Malgré tant d'inégalités et de lacunes, l'impression qui se dégage de l'ensemble des reproductions est que nous avons affaire, dans une partie des compositions, à une œuvre antérieure à l'an mille.

Les vingt et une scènes de l'histoire des saints (ff. 87-107) ont aussi je ne sais quelle saveur antique : elles font penser parfois aux mosaïques de la basilique de Sant' Apollinare Nuovo, de Ravenne, représentant les *Scènes de la vie du Christ*. Rien de plus beau par exemple que le mouvement des trois personnages debout vers lesquels s'avance une femme. (fol. 93)

Dans la planche de Nicolai, la sobriété de l'action, la dignité des gestes, la simplicité des édicules représentés au fond des compositions, plaident également pour une antiquité très reculée.

Les Prophètes, debout entre les fenêtres, rappellent, par leur arrangement général, les personnages anonymes représentés à Ravenne, dans la basilique de Saint-Apollinaire Nouveau, au nombre de trente (primitivement trente-deux) : je veux parler des apôtres ou des prophètes, tenant des volumes ou des parchemins dépliés [1]. Il est vrai que l'on retrouve aussi ces figures dans une foule de compositions postérieures [2].

A titre de contre-épreuve, j'ai examiné quelques cycles de peintures ou de mosaïques appartenant au XIIe ou XIIIe siècle.

Les mosaïques de la basilique de Saint-Marc de Venise représentent, dans des médaillons, des scènes de l'histoire de Joseph et de Moïse, mais aucune d'elles n'offre la moindre analogie avec les peintures de Saint-Paul (pl. XX). Constatons seulement que les personnages y sont chaussés de brodequins.

Dans les peintures de l'abbaye de Monreale, les scènes de l'ancien Testament s'arrêtent à la lutte de Jacob avec l'ange. Les draperies sont tourmentées et chiffonnées à l'excès.

Comparées à ces compositions, les peintures de Saint-Paul-hors-les-murs se distinguent par la sobriété de l'action. Celle-ci jure avec la multiplicité des épisodes et des plans propre aux Byzantins du XIIe et du XIIIe siècle.

Seules les peintures de Sant' Angelo in Formis, le *Christ et la femme adultère* (Salazaro, pl. X), ne tranchent pas trop, par la netteté du groupement, sur les fresques de Saint-Paul.

Il est temps de tirer une conclusion de cette trop longue étude. Renonçant à dater

1. Richter, *Die Mosaiken von Ravenna*, p. 63 64.
2. Par exemple à l'abbaye de Monreale en Sicile.

les peintures qui représentent des *Scènes des Évangiles* ou de la *Vie des Saints*, j'insisterai sur les apparences d'antiquité qu'offrent les *Scènes de la Genèse*. Sans remonter peut-être aussi haut que les portraits des papes qui leur faisaient naguère cortège, elles me paraissent antérieures à l'an mille. La simplicité de l'action, la dignité des attitudes (autant que l'on en peut juger par les dessins de la Barberine), non moins que le symbolisme et le choix des attributs justifient cette théorie, qui a déjà recruté les adhésions les plus précieuses et sur laquelle j'appelle toute l'attention des lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien*.

IV.

LA décoration picturale du sanctuaire de la *Via Ostiensis* était complétée par les portraits des Papes peints dans la nef centrale, au-dessus de la colonnade. Cette suite précieuse, reproduite dans un autre manuscrit de la Bibliothèque Barberine (n° XLIX, 16) et publiée en gravure par Marangoni (1), a été en partie sauvée de l'incendie. Ce qui en reste — c'est-à-dire les peintures du mur méridional, — est exposé, de nos jours, dans un des corridors du couvent attenant à la basilique. Le P. Garrucci l'a fait graver au trait dans son grand ouvrage (2).

Les quarante portraits du mur méridional, représentant les Papes depuis saint Pierre jusqu'à Innocent I, se divisent en deux séries bien distinctes : la première se compose de portraits manifestement faits de souvenir ou de chic, réarrangés et probablement restaurés au XVIe siècle ; cette série est reconnaissable à la recherche du caractère. Quant à la seconde série, les effigies qui la composent offrent plus de réalité et sont vraisemblablement contemporaines des souverains pontifes qu'elles représentent (l'inégalité de grosseur des têtes prouve que ces portraits ont été exécutés à différentes époques). Dans cette seconde série, on remarquera le manque d'expression (qui est une preuve d'ancienneté), puis l'emploi d'une carnation rouge brique intense et de rehauts blancs. Le blanc des yeux y est accusé avec beaucoup de dureté, et les cheveux forment comme des bourrelets.

L'abbé Duchesne, qui a emprunté à cette suite iconographique de précieux éléments pour la chronologie pontificale, n'hésite pas à faire remonter au VIe, voire au Ve siècle, les portraits les plus anciens (1).

Il serait à souhaiter que la suite entière fût publiée en héliogravure ou en phototypie. L'on ne saurait assez engager M. Frothingham, le savant archéologue américain, qui en possède des photographies, à les faire reproduire à l'aide d'un de ces procédés.

V.

QUELQUES notes sur les mosaïques du sanctuaire ne seront peut-être pas de trop. On sait que ces mosaïques, détruites par l'incendie de 1823, ont été restaurées, quelques-unes même entièrement refaites et par suite plus ou moins gravement altérées. Il importe donc de nous aider de tous les éléments propres à leur restituer leur physionomie primitive.

La plus ancienne des mosaïques de la *Basilica ostiensis* est celle de l'arc triomphal ou arc de Placidie.

1. *Chronologia Romanorum Pontificum superstes in pariete australi basilicæ S. Pauli.* Rome, 1751.

2. *Storia dell'Arte cristiana*, t. II, pl. CVII-CXI, t. III, pp. 21 et suiv.

Au XVIIIe siècle déjà, les portraits des Papes avaient souffert ; les inscriptions indiquant la durée de chaque pontificat avaient en partie disparu : « quos tamen in aliquibus tempus corrosit. » (*Additamentum ad Opera Ciampini*, 1748, p. XIX.

1. Le *Liber pontificalis*, t. I, p. XXV-XXX, LXXX-LXXXVII. Voy. également de Rossi : *Bullettino*. — Armellini, *Le Chiese di Roma*, pp. 747-748. Rome, 1887.

On connaît la composition : au sommet de l'arc, émergeant des nuages, apparaît le médaillon du Christ ; le Sauveur, vu à mi-corps, tient un bâton (reste d'une croix à longue haste) et non un sceptre, comme on a pu le croire ; sa tête est ceinte d'un nimbe à neuf rayons ; à ses côtés, les symboles des quatre Évangélistes (l'ange de saint Matthieu est barbu), ayant tous la tête ceinte de cercles, bleus à l'intérieur, blancs à l'extérieur ; plus bas, deux anges qui s'inclinent (les bâtons qu'ils tiennent sont probablement l'œuvre d'un restaurateur du XVIIIe siècle); puis, divisés en deux groupes, les vingt-quatre vieillards (non nimbés) de l'*Apocalypse* (ch. IV, V) (1) élevant leurs couronnes vers leur divin Maître. Enfin, dans les écoinçons : à gauche, saint Paul, debout, tenant l'épée (cet attribut serait, d'après M. de Rossi, l'œuvre arbitraire d'un restaurateur du siècle dernier) ; à droite, saint Pierre, tenant les clefs (2).

Tous deux ont la tête ceinte d'un nimbe bleu. Au-dessus d'eux les inscriptions:

Persequitur dum vasa Dei, fit Paulus honoris (1)
Vas, Dei electum gentibus esse probat (2).
Voce Dei fis, Petre, Dei petra, culmen honoris,
Aulæ cœlestis splendor et omne decus (3).

Les inscriptions qui ornent de nos jours l'arc triomphal, ont donné lieu à de longues controverses. M. de Rossi inclinait à croire que celle qui fait mention de Théodose et d'Honorius ne se trouvait pas primitivement à cette place, mais bien dans l'abside, comme il a été dit ci-dessus (4). D'après lui, Placidie

1. Et non les apôtres et les prophètes, comme l'ont cru MM. Crowe et Cavalcaselle.

Il est bien vrai qu'André, évêque de Césarée en Cappadoce, dans ses *Commentaires sur l'Apocalypse* (ch. X, n° 41), dit que douze des vieillards représentent les douze patriarches et les douze autres les Apôtres (Voy. Ciampini, *Vetera Monimenta*, t. II, p. 135) ; mais il n'y a pas de doute possible : c'est directement dans l'Apocalypse, non chez le commentateur, que le dessinateur de la mosaïque de Saint-Paul a puisé. Or l'Apocalypse parle seulement de vingt-quatre vieillards — sans autre qualification — vêtus de blanc, assis sur des trônes et portant des couronnes d'or.

2. On a beaucoup discuté sur la place assignée à chacun des Princes des Apôtres.

Les *Acta Sanctorum* (juin, t. VII, p. 161) ont consacré une dissertation à ce sujet: « De positione imaginum sanctorum apostolorum Petri et Pauli dextra lævaque inter se.» Mais on n'y trouve presque pas d'observations personnelles ; ils citent ce Jean Luccius, dont Ciampini déjà a vanté l'érudition. Selon eux, il s'exprimait ainsi : « in ecclesiis antiquis, Romæ superstitibus, ante annum DCCC confectis, inter imagines sacras operis musivi, dignioremm locum obtinere eas, quæ ad sinistram sitæ sunt : quæ autem tempore Leonis papæ III confectæ fuerunt, e contrario dextram pro digniori habere ; posteriores autem denuo, antiquo more, pro digniori sinistram, sicque continuatum esse usque ad pontificatum Nicolai quarti, anno 1288 electi ; cujus tempore iterum locus dignior dextræ delatus sit, et abinde continuatus usque ad hodiernum diem. » Ciampini, de son côté (*Vetera Monimenta*, t. II, p. 162), fait la déclaration que voici au sujet de la place respective de saint Pierre et de saint Paul : « Hæ figuræ, (mosaïque de la basilique de Sainte-Cécile), scilicet sancti Pauli ac sanctæ Agathæ, præsulisque Pascalis ad Salvatoris dexteram positæ, ad sinistram locandæ erant, quoniam sic positæ Græcorum videntur confirmare sententiam qui lævam dextera nobiliorem esse indicant. »

Quelle subtilité ! Ciampini a sans doute voulu dire que ces figures, placées à la droite du Seigneur, sont à notre gauche. Mais du moment qu'il met en ligne de compte le côté du Christ et non le nôtre, ne voit-il pas que les deux se neutralisent ! On pourrait dire de saint Pierre qu'il est à la vérité à la gauche du Christ, mais à notre droite ; qu'il occupe par conséquent la place d'honneur.

En réalité il faut tenir compte de la droite ou de la gauche du Christ seulement.

J'ai tenu à relever par moi-même celles des mosaïques où saint Pierre est placé à la droite du spectateur (par conséquent à la gauche du Christ), et saint Paul à la gauche du spectateur (par conséquent à la droite du Christ). Elles forment l'immense majorité: Absidiole latérale du mausolée de Sainte-Constance ; coupole du Baptistère des Orthodoxes et du Baptistère des Ariens à Ravenne ; abside de Sainte-Pudentienne ; abside de l'ancienne basilique du Vatican ; arc triomphal de Saint-Paul-hors-les-murs ; basilique de Sainte-Agathe in Suburra ; oratoire de Saint-Venance ; églises des SS.-Cosme et Damien, de Saint-André in Barbara, de Sainte-Praxède (arc triomphal et abside), de Sainte-Cécile, de Saint-Marc (arc de la tribune).

Cet ordre n'est interverti que dans deux mosaïques ; celle de Sainte-Sabine et celle de Saint-Laurent-hors-les-murs.

1. M. de Rossi propose de lire : « fit Paulus et ipse ».
2. D'après M. de Rossi : « gentibus et populis ».
3. D'après M. de Rossi :

Janitor hic cœli est fidei petra culmen honoris
Sedis Apostolicæ rector et omne decus.

Inscriptiones christianæ, t. II, p. 68.

4. L'abbé Duchesne considère même les inscriptions de l'Arc triomphal comme postérieures au Ve siècle : « La mosaïque du grand arc triomphal porte des inscriptions

ou saint Léon aurait seulement fait reproduire ou restaurer en partie les ornements primitifs et les mosaïques du temps d'Honorius, d'où l'inscription : « decus omne tectis ut rediret institit ».

Je ne dois pas omettre de rappeler que l'authenticité même de la mosaïque a été révoquée en doute : Barbet de Jouy affirme « que le grand arc dit de Placidie, dont l'incendie de 1823 n'avait rien épargné, a été refait de nos jours à l'imitation de celui que le pape Léon Ier (440-461) avait orné de mosaïques (1). » Mais le doute n'est pas possible : nous avons affaire à la mosaïque ancienne, plus ou moins remaniée.

M. de Rossi n'a pas manqué de relever les différences entre l'ancienne mosaïque et la nouvelle, sans se dissimuler à quel point la mosaïque primitive avait été remaniée dès avant l'incendie de 1823. Malheureusement, l'illustre archéologue n'a connu que le dessin de Windsor (t. II, fol. 16) reproduit par Ciampini, par d'Agincourt et par le P. Garrucci : il a ignoré le dessin conservé à la Bibliothèque Barberini, dans le recueil dont je me suis occupé précédemment (n° XLIX, 15, fol. 140).

Ce dessin vaut — et ce n'est pas beaucoup dire — la gravure de Ciampini ; celle-ci toutefois n'est pas copiée de lui (elle reproduit, comme M. de Rossi l'a montré, le dessin de la Bibliothèque de Windsor). Un assez grand nombre de détails diffèrent : C'est ainsi que, dans le dessin de la Barberine, le lion ailé est placé au-dessus des têtes des vingt-quatre anciens ; tandis que, chez Ciampini, il est placé au-dessus de l'ange, à droite du Christ. Quant au bœuf et à l'ange, ils manquent déjà dans le dessin. Par contre les douze anciens de droite sont encore au complet, tandis que chez Ciampini il n'y en a plus que onze. A gauche, au contraire, le nombre des anciens ne s'élève plus qu'à dix. Leurs couronnes, dans le dessin, se composent d'une sorte de cercle; chez Ciampini d'une série d'anneaux. Saint Paul a perdu les bras. Les deux anges ne sont plus vus qu'à mi-corps. Somme toute, la gravure de Ciampini paraît plus dans le caractère de l'original (dans le dessin, la couleur du fond n'est même pas indiquée). — Au bas du dessin, on lit : « pitture dell' arco grande di mosaïco in faccia alla porta. »

Quelques notes prises en présence de ce monument vénérable ne seront pas déplacées ici.

Le fond (complètement refait) est d'or, comme l'était le fond primitif ; c'est donc le plus ancien exemple de ce genre de décoration à Rome; St-Cosme et Damien ne vient qu'en second lieu. Plusieurs têtes, à en juger par leur carnation rose et doucereuse, leur expression sentimentale, sont modernes. Quant aux deux anges, ils rap-

qui l'attribuent au Ve siècle, mais elles sont d'une exécution trop barbare pour qu'on puisse les faire remonter si haut.» (*Le Liber pontificalis*, t. II, p. 39.)

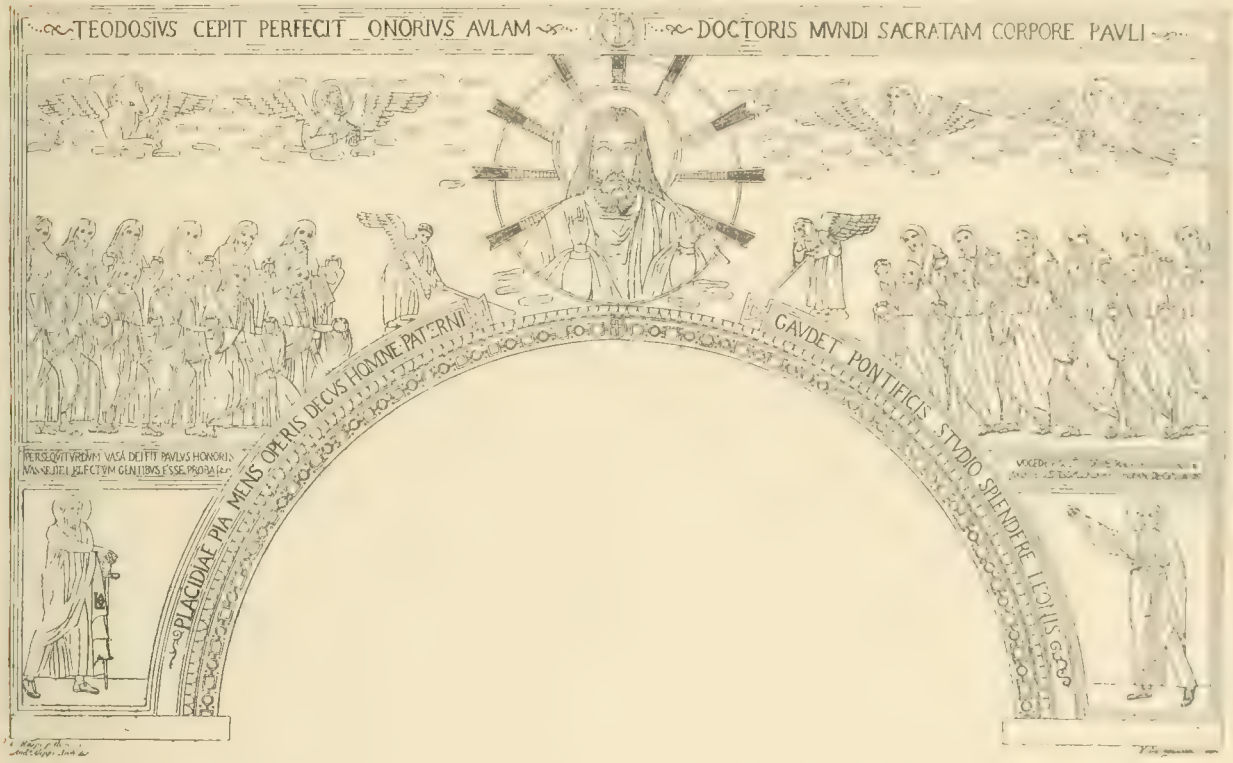
1. *Les Mosaïques chrétiennes des Basiliques et des Églises de Rome*, p. 18. Paris, 1857.

Panvinio, induit en erreur par les restaurations exécutées sous Léon III, a attribué à ce pape ce qui est réellement l'œuvre de Léon I : « Arcum majorem, ut versiculi indicant, Leo III [ornavit]. » (*De Septem Urbis Ecclesiis*, éd. de 1570, p. 73.) Mais déjà Pompeo Ugonio a réfuté cette erreur dans une dissertation des plus vigoureuses. Après avoir rappelé que le nom de Placidie est associé à celui de Léon, ce qui prouve bien qu'il s'agit de Léon Ier, il ajoute :

« E perchè alcuno potrebbe dire, che fu quest'arco prima ornato da Placidia e Honorio al tempo di Leone I et che forse Leone III lo rinovò, poichè di lui si legge nel Bibliothecario che riparò et migliorò assai la chiesa di San Paolo, però quel che Leone III facesse in S. Paolo si dira più abasso. Ma che il detto Salvator di musaico con tuto l'ornamento che è intorno lo facesse S. Leone I, chiaramente lo dice Papa Adriano I, che fu avanti Leone III, nella lettera che delle sante imagini scrive a Carlo Magno, dove così si legge : « S. Papa Leo, in Basilica Beati Pauli Apostoli, arcum ibidem majorem faciens et in musaico depingendo Salvatorem Dominum Nostrum JESUM CHRISTUM, et secum viginti quattuor seniores, nomine suo versibus decoravit, et a tunc usque hactenus fideliter a nobis venerantur. » (Ugonio, *Historia delle Stationi di Roma* ; Rome, 1588 ; fol. 236.)

pellent plutôt les modèles du moyen âge que ceux du Ve siècle. Dans les vêtements blancs des vingt-quatre vieillards, on remarquera l'emploi de teintes bleuâtres, qui prouve le désir de modeler à l'aide de demi-tons. La bordure gemmée a été évidemment changée, car les gemmes rectangulaires sont placées en sens inverse, de manière à couvrir à la fois le mur droit et la voûte ; ce qui est un non-sens.

Les types, non moins que l'ordonnance, prêtent largement à critique. Le Christ, avec sa mâchoire tombante, ressemble à un gorille ; par contre ses mains sont comme atrophiées. Dans les vingt-quatre vieillards, les attitudes et le groupement sont de tout point



La Mosaïque de l'Arc triomphal. (D'après la gravure de Nicolai.)

barbares et ne sauraient se mesurer, ni avec la mosaïque de St-Cosme et Damien, qui est du VIe siècle, ni même avec celle de Sainte-Praxède, qui est du IXe.

Constatons à ce sujet que les vieillards tantôt touchent discrètement leurs couronnes (de petites dimensions, mesquines, privées de fleurs,) de leurs mains nues, tantôt les tiennent sur leur manteau.

L'examen des mosaïques de l'arc triomphal soulève un problème capital pour l'histoire de l'art romain : si ces mosaïques datent réellement du temps de Placidie, c'est-à-dire de la première moitié du Ve siècle (M. de Rossi, on l'a vu, incline à les faire remonter plus haut encore, jusqu'au règne d'Honorius), c'est que l'art romain avait dès lors complètement dégénéré (1). Mais comment, dans ce cas, concilier une œuvre si barbare avec la belle mosaïque de

1. Le professeur F. X. Kraus estime que la mosaïque a perdu tout caractère par suite des restaurations qu'elle a subies aux IXe, XIIe, XIVe, XVIIe et XVIIe siècles. (*Geschichte der christlichen Kunst*, t. I, p. 412. Fribourg, 1896.)

Sainte-Sabine sur l'Aventin, avec celles de Sainte-Marie Majeure, qui ont, somme toute, encore une saveur antique, et surtout avec celle de Sainte-Pudentienne, qui remonte aussi au règne d'Honorius ? L'embarras n'est pas moins grand, si l'on envisage quelques mosaïques postérieures, surtout celle de St-Cosme et Damien (VIe siècle), qui garde bien des traces de grandeur et de majesté.

Pour résoudre ces difficultés, plusieurs archéologues, entre autres le P. Garrucci (1), ont opiné que la mosaïque avait été complètement refaite sous Léon III (795-816). A supposer que la thèse en question soit fondée, il nous faudra toujours admettre que Léon III s'est borné à reproduire la composition primitive, car nous savons, par le témoignage d'Adrien Ier (772-795), le prédécesseur de Léon III, que, de son temps déjà, la mosaïque renfermait les figures du Christ et des vingt-quatre vieillards (voy. ci-dessus la note de Pompeo Ugonio).

Un fragment de la mosaïque, non réemployé après l'incendie de 1823 et découvert par notre collaborateur M. Gerspach dans un des dépôts de la basilique, introduit au débat un élément nouveau. Ce fragment — la tête de l'ange de droite, à côté du Christ — est très vibrant, très coloré, et donne l'idée la plus favorable du talent des mosaïstes employés par Placidie (2). Nous sommes donc en droit d'affirmer que c'est au compte des restaurateurs postérieurs au Ve siècle qu'il faut inscrire toutes les imperfections, tous les barbarismes, de la mosaïque de l'arc triomphal.

1. *Storia dell' Arte cristiana*, t. III, p. 44-45 ; pl. 237. Et encore le P. Garrucci estime-t-il que le travail est trop barbare même pour l'époque de Léon III.

2. M. Gerspach a publié dans sa *Mosaïque* (p. 48-49) la gravure de ce fragment, dont un estampage a été exécuté par ses soins pour la Direction des Beaux-Arts.

De la primitive mosaïque de la « concha », il ne nous est resté aucune description, aucun souvenir.

La mosaïque qui ornait cette partie de la basilique avant l'incendie de 1823 et qui a repris sa place après la reconstruction moderne, remonte au XIIIe siècle. Commencée sous Innocent III (1198-1216), continuée par Honorius III (1216-1227), elle fut terminée par les soins de Jean Caetani, abbé de Saint-Paul (confondu à tort avec le futur pape Nicolas III). En 1218, les travaux battaient leur plein, ainsi qu'il résulte du bref par lequel Honorius III prie le doge de Venise de lui envoyer de nouveaux mosaïstes (1).

La zone supérieure de la mosaïque absidale nous montre, au centre, le Christ trônant ; à sa droite, saint Paul, dont le nom est écrit une fois en latin, une fois en grec, puis, saint Luc ; à sa gauche, saint Pierre et saint André. A chaque extrémité, un palmier. Devant le trône du Christ est agenouillé un personnage microscopique, le fondateur de la mosaïque, le pape Honorius III, la tiare en tête (c'est ainsi qu'il est représenté sur la gravure de Nicolaï ; aujourd'hui, il a la tête nue) (2).

On constatera que dans cette zone supérieure le Christ et les quatre apôtres ou

1. Voy. le *Bulletin* de M. de Rossi, 1883, p. 97, et la *Cronachetta* d'Armellini, 1883, p. 191. Cette mosaïque est analysé avec tout le détail possible dans la *Description de la Basilique de Saint-Paul hors les Murs de Rome*, de notre éminent collaborateur, Mgr Barbier de Montault (p. 12-14).

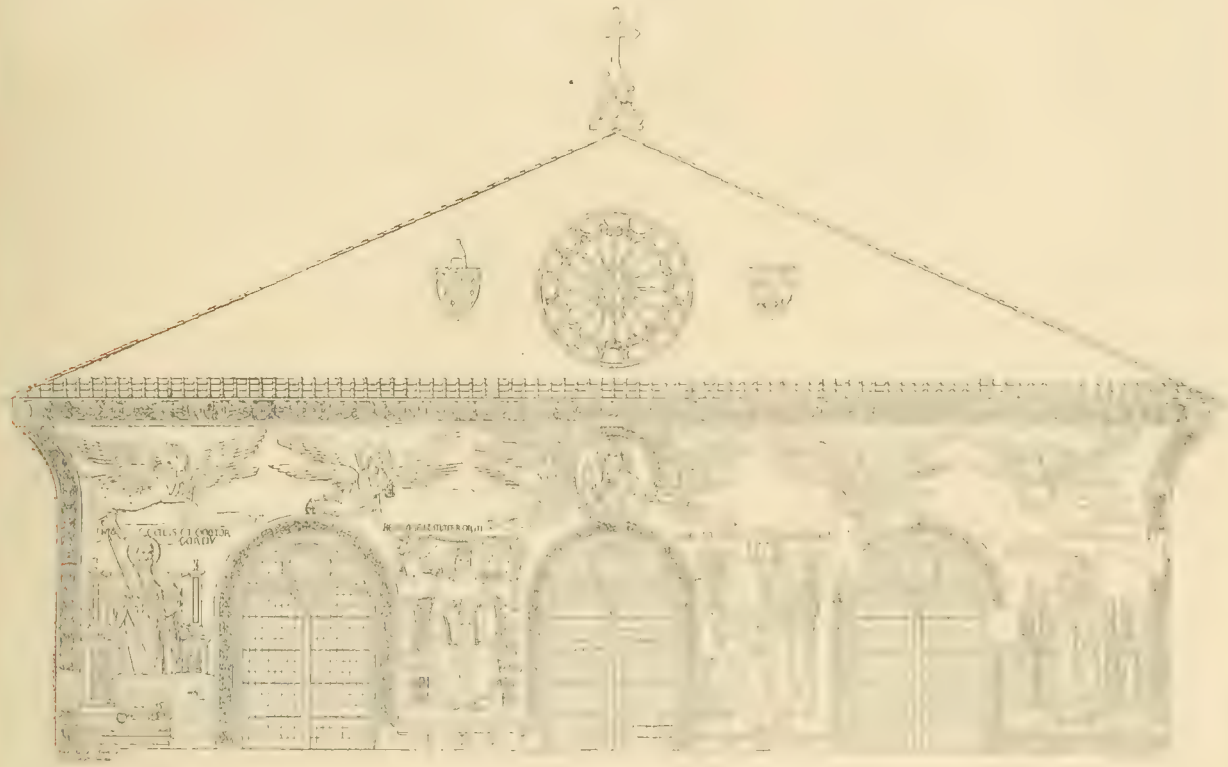
2. Une reproduction ancienne (XVIe siècle) du portrait d'Honorius III se trouve dans le recueil de Ciacconio (n° 5407, fol. 61).

Un autre dessin du recueil de Ciacconio (n° 5407, fol. 56), nous montre, S. HONORIVS III PONT. MAX. ex familia Sabella Romanus ad vivam effigiem coloribus depictus ad fores S. Vibianæ, cui omnino similis est, qui in abside Basilicæ S. Pauli opere musaico extat. « Le pape est vu de trois quarts, tourné vers la droite, les deux mains étendues ; il porte une tiare simple, mais assez haute, formée comme de nattes entrelacées; son manteau et ses chaussures sont rouges.

évangélistes sont refaits à peu près en entier.

Le sol est orné de fleurs, entre lesquelles marchent (dans la partie de droite) sept oiseaux.

La bande inférieure contient, au centre, le trône de l'Étimacia. Des deux côtés s'avancent, les uns à la rencontre des autres, en partant des extrémités, six apôtres ou évangélistes (douze en tout), séparés par des palmiers. Seules les deux figures du centre, c'est-à-dire saint Jean et saint Jacques, paraissent anciennes. (Les deux anges debout auprès du trône n'existent pas sur la gravure de Nicolaï.) Au-dessous du trône, l'on voit les cinq saints innocents,



La Mosaïque de l'ancienne façade. (D'après la gravure de Nicolaï.)

de taille microscopique; enfin deux moines agenouillés, l'abbé Jean Caetani et le sacristain Adinolphe [1].

Cette mosaïque a une saveur byzantine des plus accusées. Le modelé y est plat, le ton grisâtre, les mains dures et noueuses, les cheveux comme striés, les draperies tantôt chiffonnées, tantôt à plis parallèles.

Les mêmes défauts se retrouvent dans trois têtes d'apôtres (une de grande dimension — saint Pierre ? — et deux plus petites) détachées de la mosaïque en question dès le siècle dernier et conservées de nos jours dans une des dépendances de la basilique. Nous constatons dans ces fragments, purs

1. Nicolai, qui publiait en 1815 sa monographie de la basilique, n'a pu lire que ces deux inscriptions :

Adinulfus... S. Johs... Cajetan.

Acs... ta... us... abas (p. 28). Mais un manuscrit de Jacques Grimaldi, conservé à la Bibliothèque Ambrosienne de Milan (A. 178, fol. 32), nous montre les deux personnages accompagnés de la mention :

ADINVLFVS SACRISTA (et non « Sacerdos », comme on lit aujourd'hui ; voy. la *Description de la basilique de St-Paul hors les Murs* de Mgr Barbier de Montault, p. 13), et JOHANNES CAIETANVS ABBAS.

de toute restauration, une dureté et une sécheresse extrêmes, sans souplesse aucune. Dans une des petites têtes (provenant de la rangée inférieure), celle qui est tournée à gauche, cinq files de cubes foncés dessinent l'arcade sourcillière et accentuent la ligne du nez ; sur le front se développe une autre rangée de cubes foncés, en forme d'arc. L'ensemble enfin offre le caractère d'ascétisme farouche ou maussade, cher aux Byzantins.

Par sa richesse, l'ornementation rappelle les mosaïques absidales de Saint-Jean de Latran et de Sainte-Marie-Majeure, avec cette différence qu'à Saint-Paul-hors-les-murs elle est franchement byzantine, tandis que dans les deux basiliques urbaines elle tient davantage du style latin.

Si les mosaïques du XIIIe siècle, exécutées dans les absides de Saint-Pierre, de Saint-Jean de Latran et de Sainte-Marie Majeure, reproduisent, comme je l'ai montré [1], les mosaïques incrustées à la même place au IVe ou au Ve siècle (peut-être même renferment-elles des restes de ces mosaïques), aucun élément de la décoration de l'abside de Saint-Paul ne semble se rattacher à un modèle plus ancien. Seuls les cygnes et les colombes, qui becquettent des marguerites, et les autres oiseaux qui folâtrent sur le sol, au milieu des fleurs, ou qui attaquent un serpent, nous reportent à une époque nourrissant des idées plus sereines.

La mosaïque — à fond d'or — de l'ancienne façade [2] est aujourd'hui placée à l'intérieur et divisée en deux parties (l'une orne le revers de l'arc de Placidie ; l'autre le front de l'arc de la tribune). On y voyait, dans un cercle porté par quatre anges, le Christ, en buste, la tête ceinte d'un nimbe crucifère, bénissant de la main droite, à la byzantine, et tenant de la gauche un grand volume. Autour de lui, les symboles des quatre Évangélistes (l'ange de saint Matthieu était barbu), nimbés de bleu. Plus bas, d'un côté, la Vierge, assise sur un trône (dont la partie supérieure est refaite) et chaussée de sandales (!). Deux anges voltigeant étendaient derrière elle une draperie ; près d'elle saint Paul debout, nimbé de bleu, armé de l'épée [1] ; du côté opposé, saint Jean-Baptiste et saint Pierre, également debout. Aux pieds de saint Jean-Baptiste, qui appuyait sa main sur la tête de son protégé, était agenouillé le pape Jean XXII [2], représenté en dimensions microscopiques, comme le sont d'ordinaire les donateurs [3].

Cette mosaïque — la plus récente de toutes celles de l'ancienne basilique — ne date

1. *Notes sur les Mosaïques chrétiennes de l'Italie.*

2. Nicolaï, pl. VI. Cf. texte p. 26-27. — Frothingham : *The American Journal of Archæology*, 1885, p. 351-357.

1. D'après M. de Rossi, la mosaïque de l'ancienne façade de Saint-Paul-hors-les-murs (XIVe siècle) est la première, parmi les mosaïques romaines, qui nous montre saint Paul armé de l'épée. Longtemps auparavant, par contre, on voit l'apôtre des gentils muni de cet attribut dans une sculpture de Ferentillo, qui date peut-être du XIIIe siècle. (*Musaici cristiani :* Façade de la basilique de Saint-Paul-hors-les-murs.)

2. Le recueil de Ciacconio (Bibl. du Vatican, fonds latin, n° 5407, fol. 63) montre « IOANNES XXII. PP. ex opere musivo seu vermiculato, quod ipsius jussu factum supra porticum basilicæ S. Pauli, quam ipse renovavit collabentem et ornavit. » Le pape est représenté agenouillé, la tiare en tête, les mains jointes, tourné vers la gauche. Son costume, des plus riches, comprend une tunique bleue parsemée de dessins (des fleurs) et un manteau rouge. Le même dessin est reproduit dans le recueil de l'Ambrosienne (n° 221 inf., c. 2°, fol. 2). M. de Rossi cite un autre dessin dans le recueil de Panvinio (n° 6780, fol. 15).

3. A quelle époque remonte l'habitude de représenter les donateurs sous la forme de pygmées ? Il est certain que dans les mosaïques ou peintures des neuf premiers siècles les donateurs ont, à peu de chose près, la même taille que les autres personnages. Si celle-ci est parfois légèrement inférieure, cela tient à la place qu'ils occupent, à l'extrémité de l'abside, à l'endroit où la voûte a le moins de hauteur. A partir du XIIIe siècle, au contraire, sans sortir du domaine de la mosaïque (absides de Saint-Paul-hors-les-murs, de Saint-Jean de Latran, de Sainte-Marie Majeure, etc.) les artistes leur accordent à peine le dixième ou le vingtième de la taille des saints en compagnie desquels ils figurent.

que du XIVe siècle. Elle fut exécutée, vers 1325, sous le pape avignonais Jean XXII, et a pour auteur, d'après Vasari, dont le témoignage a été accueilli par M. de Rossi, le fameux Pietro Cavallini.

La présence des armoiries de Clément VI (1342-1352) a fait considérer celui-ci par quelques auteurs comme le fondateur de la mosaïque [1]. En réalité, ce souverain pontife s'est borné à faire ajouter son écusson en souvenir des restaurations exécutées sous ses auspices dans le reste de la basilique [1].

Après l'incendie de 1823 la mosaïque de la façade fut divisée en deux parties: l'une, comme je l'ai dit, fut recomposée et placée en 1836 sur le front de l'abside, l'autre occupa en 1840 l'envers de l'arc de Placidie.

Eugène Müntz.

(A suivre.)

1. « La facciata alta della chiesa è di musaico lavorata, con le imagini del Salvatore, et insegne attorno de' quattro Evangelisti, con quelle ancora di Nostra Donna, di S. Gio. Battista, et de' santi Apostoli Pietro et Paolo. In cima della facciata si veggono l'arme di Clemente VI, overo di Gregorio XI. suo nepote, il quale riportò di Francia la Sedia a Roma, l'anno del Signore 1376 ». (Ugonio, *Historia delle Stationi;* Rome, 1588; fol. 234.)

1. La neuvième année de son pontificat, le 2 des calendes de février, Jean XXII affecta à ce travail les offrandes déposées sur le maître-autel de la basilique : « Cum itaque, sicut accepimus, in facie majoris Ecclesiæ... quoddam opus mosaicum sit inceptum, ne ob expensarum defectum... dictum opus imperfectum remanere contingat, vel nimium retardetur, omnes oblationes et redditus provenientes de majori altari ejusdem ecclesiæ prædicto operi usque ad quinquennium... concedimus. » (Severano, *Memorie sacre delle sette chiese di Roma;* Rome, 1630, p. 397-398.)

Une Adoration des Rois mages, par Botticelli [1].

ÉPÉTER à tout propos le nom sonore de Botticelli, le prononcer avec un accent italien bien ou mal appliqué, comparer les coiffures, les sourires, les démarches, les draperies que l'on rencontre par hasard avec les types de Botticelli, voilà un procédé infaillible de passer pour un fin connaisseur.

Enlever à Botticelli des ouvrages qui lui appartiennent incontestablement, lui accorder des peintures auxquelles il n'a pas mis la main, voilà un procédé pour être considéré comme un critique sagace et indépendant.

Comment se fait-il que dans ce courant, l'œuvre de Botticelli découverte en dernier lieu ait passé presqu'inaperçue ?

C'est que ceux qui parlent de Botticelli le font par mode ou snobisme et que ceux qui écrivent sur ce grand peintre se contentent en général de prendre leurs informations dans les travaux de leurs prédécesseurs.

Je ne puis m'expliquer autrement le silence qui s'est fait autour d'une *Adoration des mages* exposée depuis deux ans dans la Galerie des Offices de Florence.

I.

LE tableau dont je vais parler était en magasin aux Offices, noirci et courbé comme les douves d'une futaille. C'est ainsi que l'ont vu jadis Crowe et Cavalcaselle, les seuls écrivains qui en aient fait mention. La composition, écrivent-ils, manque d'ordre et de mesure; on y remarque des négligences et un manque de soins, il y a pourtant des formes et des mouvements qui rappellent en exagérant la manière de Botticelli; il ne semble pas que ce tableau puisse être une contrefaçon ou une imitation exécutée après la mort de Botticelli; c'est plutôt un travail fait dans son atelier par un de ses élèves dans les dernières années de sa vie, lorsqu'étant malade, il fut obligé de se servir d'aides; peut-être même a-t-il été exécuté après sa mort par quelque peintre, qui cherchait à imiter sa manière et qui, se servant des dessins de Botticelli, aurait mis d'ensemble la composition.

Il n'est pas douteux que Crowe et Cavalcaselle ne persisteraient pas dans leur appréciation maintenant que le tableau est mis en état.

M. E. Ridolfi, l'éminent directeur des Musées et des Galeries de Florence, l'a exhumé du dépôt où il était relégué et l'a fait redresser; l'opération était délicate : on a commencé par réduire l'épaisseur du bois à sa plus simple expression, puis on l'a soumis à une pression lente et continue; la matière a cédé et s'est nivelée sans qu'il y ait eu la moindre écaille; ensuite on a essayé sur des points secondaires et avec beaucoup de discrétion, d'enlever quelques parcelles des couleurs visiblement ajoutées, mais comme il ne fut pas possible d'y arriver sans atteindre en même temps la première couche, on a renoncé à l'essai et on s'est contenté d'enlever les impuretés.

Après ces opérations, le tableau a été placé en bonne lumière dans la Galerie, où on peut l'étudier à loisir.

Il n'a jamais été fait mention de cet ouvrage dans les inventaires des Médicis et

1. Filipepi (Alessandro) dit Sandro Botticelli, né à Florence en 1447, mort dans cette ville en 1514.

L'Adoration des Mages, par Botticelli. (Musée impérial de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg.)

dans ceux de la *guardaroba* de la Principauté ; au revers se trouvait le nom de Botticelli, à l'encre, en écriture du siècle dernier.

II.

PAR sa popularité, par la grande mise en scène qui lui convient, par l'opposition séduisante de l'humilité et de la magnificence, l'Adoration des Rois mages a bien souvent tenté les peintres.

Botticelli a traité le sujet plusieurs fois : une *Adoration* en *tondo* signalée par Vasari comme étant de son temps à Florence à la casa Pucci a disparu; la Galerie des Offices possède l'*Adoration* dite des Médicis ; le musée de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg en conserve une autre, enfin nous avons celle que M. Ridolfi a exposée.

Je les reproduis toutes les trois (1).

L'*Adoration* du musée de l'Ermitage paraît avoir précédé celle des Médicis ; pendant longtemps on l'a attribuée à Mantegna. De semblables appréciations sont difficiles à comprendre ; il me semble qu'il suffit de rapprocher ce tableau de celui des Médicis pour être assuré que les deux peintures sont de la même main.

Je suis sans doute seul de mon avis ; mais je préfère l'*Adoration* de l'Ermitage à celle des Médicis. Un juge écouté, Burkhardt, a écrit : « L'*Adoration* des Médicis est « le chef-d'œuvre de Botticelli pour le « groupement, le mouvement, le dessin, le « modelé, l'excellence des portraits et la « richesse des draperies. »

Oui sans doute, le groupement, le dessin, le modelé, l'excellence des portraits sont parfaits, mais le tableau est sans émotion ; c'est une peinture de commande destinée à mettre en relief la famille des Médicis et à être placé à Santa-Maria Novella. Cosme le vieux y figure à genoux prenant les pieds de l'Enfant pour les baiser, *il più vivo e più naturale*, dit Vasari, de tous les portraits du Père de la Patrie ; Julien de Médicis, père du pape Clément VII, présente son offrande et près de lui Jean de Médicis, fils de Cosme, est à genoux ; la plupart des autres figures sont également des portraits.

On le sent bien à la préoccupation de Botticelli de les poser de face ou de profil ; pour les mettre bien en vue, le peintre a rendu les personnages secondaires indifférents à l'action ; c'est là le défaut capital de la composition.

L'excuse de Botticelli est dans la coutume.

Dans la plus belle de ses fresques, les *Épisodes de la vie de saint François*, peinte en 1485 dans la chapelle Sasseti à l'église de la Santa Trinità à Florence (1), Domenico Ghirlandaio a introduit Albizi, Strozzi, Acciajuoli et d'autres de ses contemporains ; il a fait assister Laurent le Vieux des Médicis au consistoire tenu par le pape Honorius pour approuver les règles des Franciscains ; tous ces personnages sont présentés dans la pose la plus convenable pour être reconnus.

Filippino Lippi a également suivi la même préoccupation en mettant des Médicis dans son *Adoration*.

Ridolfo Ghirlandaio dans sa *Translation*

1. Le tableau de la National Gallery de Londres est une *Nativité* et non une *Adoration*, comme on l'a imprimé quelquefois.

Un petit tableau des Offices n° 58, représentant une *Adoration* et attribué par quelques critiques à Botticelli, n'est certainement pas de lui.

1. La *Trinità* est en réparation depuis quinze ans, mais l'exercice du culte n'y a pas été suspendu. La chapelle de Sasseti notamment a été l'objet de soins particuliers, et les fresques ont été nettoyées avec les plus grandes précautions par notre regretté ami, feu Comsinio Conti.

Les familles patriciennes ayant dans l'église des protectorats de chapelles ont contribué aux dépenses. L'église est l'une des plus intéressantes de Florence.

du corps de saint Zénobi de l'église de Saint-Laurent à la cathédrale, représente le cercueil porté par six évêques ; la procession est en marche et vue de profil, ce qui n'a pas empêché le peintre, uniquement parce que ce sont des portraits, de présenter les têtes des prélats de face et avec des physionomies qui font douter qu'ils ont conscience du précieux fardeau dont ils ont la charge.

III.

L'*Adoration* de Botticelli qui nous occupe est en dehors des données habituelles ; ici plus de Rois mages somptueusement vêtus, plus de cortège défilant en ordre ; c'est une foule immense, un peuple entier qui s'est levé pour aller à Bethléhem, ville de Judée, où le Christ devait naître, « car c'est ainsi que l'a écrit « un prophète » (1).

Isaïe en effet avait écrit: « Lève-toi, Jéru- « salem! les nations marcheront à ta lumière « et les rois à la splendeur de celui qui est « né en toi. Lève les yeux autour de toi et « regarde : Voici comme une inondation de « chameaux ; voici des dromadaires de « Madian et d'Epha ; tous viendront de « Saba, apportant l'or et l'encens et chantant « la gloire du Seigneur. »

La foule se précipite, tumultueuse, impatiente, avide d'adorer « ce conducteur qui « paîtra Israël (2) ».

Ceux qui sont en tête se jettent à genoux, d'autres, d'un geste énergique, montrent l'Enfant et s'écrient : le Voilà, le Voilà; d'autres, qui ne peuvent approcher, lèvent les bras vers le ciel pour indiquer l'étoile. « Et « voici, l'étoile qu'ils avaient vue en Orient, « allait devant eux jusqu'à ce qu'étant arri- « vée sur le lieu on était le petit Enfant elle « s'arrêta ; et quand ils virent l'étoile s'ar- « rêter ils eurent une très grande joie (1). »

Cette très grande joie Botticelli l'a rendue avec une conviction, une force, une vitalité et une émotion qu'on chercherait en vain chez les autres peintres de l'*Adoration*. Ce n'est plus une adoration aristocratique, c'est un mouvement populaire et démocratique, dont l'expression a été retrouvée par Torquato Tasso dans sa *Jérusalem délivrée* plus d'un demi-siècle après la mort de Botticelli,

Ecco apparir Gerusalem si vede
Ecco additar Gerusalem si scorge
Ecco da mille voci unitamente
Gerusalem salutar si sente (2).

IV.

A PREMIÈRE vue on sent que le tableau a été restauré maladroitement ; un *imbrattatore*, barbouilleur, — le mot est inscrit sur le cartouche — a repeint la Vierge dans la manière du XVIIe siècle et a repris aussi de la même façon quelques autres figures ; on ne peut que le regretter, mais enfin cet *imbrattatore* a au moins respecté la composition.

Les hypothèses de Crowe et Cavalcaselle, que le travail a été fait par un élève de Botticelli dans son atelier, ou après sa mort, par un peintre qui a réuni ses dessins, ne peuvent se soutenir. La magistrale composition est d'un maître et d'un grand maître ; elle ne résulte pas d'un assemblage de dessins isolés, elle est d'un jet et tout entière issue de la fougueuse imagination de Botticelli.

Dans toutes les parties non retouchées on retrouve son dessin si caractérisé ; le pauvre malade n'a pas eu le temps de mettre le tableau dans ses couleurs définitives,

1. Évangile selon saint Matthieu, ch. II.
2. Ibid., ch. II.

1. Évangile selon saint Matthieu, ch. II.
2. Voici apparaître Jérusalem à la vue. — Voici montrée Jérusalem découverte. — Voici par mille voix à l'unisson Jérusalem saluée.

L'Adoration des Mages (dite des Médicis), par Botticelli. (Galerie royale des Uffizi à Florence.)
(Photogr. Aman, à Florence.)

mais il a marqué ses intentions par de légères colorations que l'*imbrattatore* a respectées dans les figures du second plan.

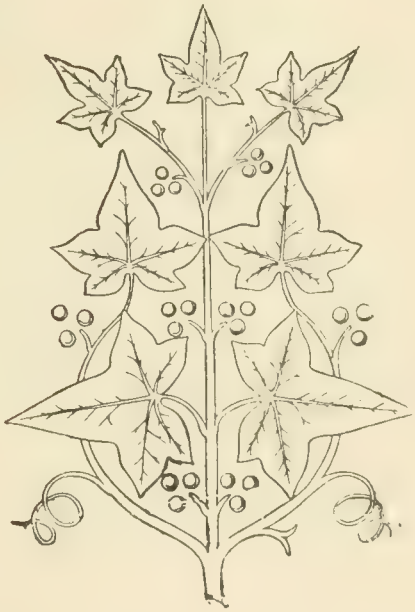
Je ne crois pas qu'il vienne jamais à l'idée d'un critique audacieux et amateur de controverses de nier que cette *Adoration* soit de Botticelli. Pour se convaincre qu'elle est bien de lui il suffit de comparer les trois Adorations que nous reproduisons: on trouvera les mêmes types de visages, les mêmes attitudes, souvent les mêmes costumes; l'Enfant de l'*Adoration* des Médicis est semblable à l'Enfant de l'*Adoration* des Rochers.

Et cette conviction est absolue chez ceux qui ont le bonheur d'avoir en permanence sous les yeux les quarante peintures de Botticelli conservées à Florence.

Le souffle qui anime cette *Adoration* la rend, à mes yeux, supérieure aux autres *Adorations* de Botticelli; lorsqu'il la conçut il était affaibli par les infirmités au point de n'avoir pu la terminer, mais son âme d'artiste était toujours rayonnante.

Je reste toujours en extase devant sa *Madone au Magnificat*, le type le plus saisissant de la Vierge pressentant le drame du Calvaire ; en présence de son dernier ouvrage, je me sens entraîné avec ce peuple en délire accouru vers son libérateur.

GERSPACH.



Fra Giovanni Angelico da Fiesole[1],

sa vie et ses ouvrages, par Étienne BEISSEL, S. J.

CHAPITRE VII.

Les travaux de Rome et d'Orvieto.

(1445-1455.)

LE pape Eugène IV dut fuir de Rome en 1434. Il dirigea ses pas vers Florence, où il trouva un asile au couvent dominicain de Maria Novella. Cette maison n'avait pas accepté la direction sévère de Dominici. Cependant ses religieux — les peintures exécutées pour eux par Fra Angelico suffiraient à le prouver, — étaient demeurés en relations amicales avec leurs frères de St-Marc. Aussi, saint Antonin, prieur de St-Marc, et Fra Benedetto, sous-prieur, frère d'Angelico, ne tardèrent pas à entrer en relations avec le pape. Lors de l'achèvement de leur église (1442), ils le prièrent de venir la consacrer en personne et d'accepter l'hospitalité de leur maison. Il se rendit à leur invitation et pendant deux jours il habita les cellules, décorées de peintures pour Cosme de Médicis [1]. Eugène IV prit grand goût aux travaux des artistes florentins. En 1439, il fit confectionner par Ghiberti une tiare magnifique, ornée de perles et de pierres précieuses d'une valeur estimée 38,000 florins d'or. Il s'en servit au Concile de Florence, pendant les solennités qui eurent lieu à l'occasion de la réunion des Grecs avec l'Église latine. Au printemps de l'année 1442, les assemblées du Concile furent transférées à Rome, et, après dix ans d'absence, le pape y fit

Rome vue du Pincio.

1. V. livraisons de janvier, p. 12 ; de mars, p. 106 ; de mai, p. 195 ; de juillet, p. 280 ; de septembre, p. 374 et de novembre, p. 460, 1897.

1. Dans la cellule qui porte le n° 38, on lit l'inscription: *Eugenius IV P(ontifex) m(aximus) dedicato d(ivi) Marci templo a(nno) D(omini) MCCCCXLII una nocte moratus est hic, ubi in cellulis a se extructis magnif(icus) Cos(mas) Med(ici) saepe habitavit, ut d(ivi) Antonini colloquiis frueretur.* Au-dessus de la porte de la cellule n° 39, se trouve la légende : *Cosm(as) Med(ici) huius coenobii cretor, ut Deo quandoq(ue) liberius vacaret, has sibi cellulas extruxit, in quibus Eugenius IV Pont(ifex) max(imus) nocte huius basilicae dedicationi sequente, quae fuit VII^a Jan(uarii) M.CCCCXLII q(ui) evit.*

L'Adoration des Mages, par Botticelli. Galerie royale des Uffizi à Florence. (Photog. Alinari, à Florence.)

de nouveau son entrée solennelle. Déjà en 1439, il avait commandé à A. Filorete, architecte et sculpteur florentin, les vantaux en bronze de la porte d'entrée principale de l'église St-Pierre qui existent encore aujourd'hui.

Quant aux portes latérales, il les fit sculpter en bois par le dominicain Fra Antonio de Viterbe. Un autre Frère Prêcheur, Fra Giovanni de Naples, lui envoya une mitre et divers objets précieux, tandis qu'un troisième religieux du même Ordre, Fra Giovanni de Rome, exécutait pour lui des vitraux peints (1). En présence de la faveur dont jouissaient les Frères Prêcheurs auprès du Souverain-Pontife, il n'y a pas lieu de s'étonner si Eugène, par ses instances, décida également Fra Angelico à quitter Florence pour venir travailler à Rome (2). On ignore la date précise de ce changement de résidence, mais on sait que lors de la mort du pape (23 février 1447) l'artiste était déjà occupé au Vatican.

Les règlements de compte du 13 mars 1447 font déjà mention de son traitement. Nicolas V, élu le 6 mars de la même année, se montra, plus encore que son prédécesseur, favorable à notre artiste.

Le renseignement, selon lequel, après la mort de l'archevêque Bartholomeo Zabarella (✠ 21 décembre 1445), Nicolas aurait voulu nommer Fra Angelico comme son successeur, et que ce serait seulement sur les instances du peintre que le pape aurait élevé saint Antonin à l'épiscopat, le 10 janvier 1448, n'est fondé probablement qu'en ce qui concerne ce dernier fait. Le premier travail entrepris à Rome par Angelico fut la peinture de la chapelle du Saint-Sacrement, déjà commencée sous Eugène IV. Vasari dit à ce sujet : « Il décora pour le même pape (Nicolas) la chapelle du Saint-Sacrement dans le palais, chapelle que Paul III (Alexandre Farnèse ✠ 1534) fit démolir pour établir un escalier. Dans ces fresques, excellentes dans leur genre, Fra Giovanni avait retracé divers épisodes de la vie de Jésus, et il y avait peint d'après nature beaucoup de personnages remarquables de son temps. Ces portraits seraient perdus aujourd'hui, si (Paul) Jovius n'avait fait copier pour son musée ceux des notabilités suivantes : le pape Nicolas V, l'empereur Frédéric qui vint en Italie à cette époque, le moine Antonius, plus tard évêque de Florence, Biondo da Forli et Ferrante d'Aragon (1). »

Ces informations ont été acceptées sans conteste jusqu'à ce jour. Mais Vasari ayant été si souvent convaincu d'inexactitude, et comme d'autre part il ne semble conforme ni au caractère de notre artiste ni à son mysticisme, d'introduire dans les scènes de la vie de Jésus les portraits de contemporains, il est permis de révoquer ces renseignements en doute. L'auteur de la vie des peintres et Jovius n'ont-ils pas supposé que Fra Giovanni s'est conformé à un usage assez fréquent chez les artistes du temps, et, partant de cette supposition, n'ont-ils pas admis comme portraits quelques têtes particulièrement caractéristiques ? Les noms mêmes des personnages cités donnent à croire qu'il y a erreur. Frédéric III ne vint à Rome pour se faire couronner, que le 3 mars 1452 ; c'est à cette époque seulement que le peintre peut l'avoir vu. Saint Antonin

1. Vasari II (éd. Milanesi), 454. Marchese *Memorie*, 2e éd. I, 287 ; 3e éd. I, 409. Müntz I, 34, 39 s. 41 s. ; 64, 128.

2. Vasari se trompe en attribuant à Nicolas V l'appel fait à l'artiste à Rome et l'offre de la dignité archiépiscopale (éd. Milanesi, II 263, 516 et 529). Marchese, I 320 ; 3e éd., I, 414. Müntz, *Les arts à la cour des papes*, I, 36, 53, 91. Delaborde, *Études sur les Beaux-Arts en France et en Italie*, I, 120.

1. Kürkel, *Kunst und Künstler am päpstlich : Hofe in der Zeit der Frührenaissance*. Allg. Zeitung, 1879, Beilage, n° 262.

était alors archevêque depuis quatre ans ; il est donc peu probable que son ancien subordonné l'aurait représenté comme moine. Ferrante était fils naturel du roi Alphonse de Naples. Il lui succéda au trône en 1458, et mourut en 1494, âgé de 70 ans. Biondo avait accompagné Eugène IV à Florence ; il devint son secrétaire en 1434 ; il décéda en 1463 à l'âge de 75 ans. Les copies dont parle Vasari sont également perdues. Les seuls souvenirs qui subsistent de la chapelle du Saint-Sacrement se trouvent dans les comptes des dépenses papales. Elle y est désignée en 1447-1449, sous le vocable de « Chapella di Santo Pietro », et était située entre le palais et l'église, de manière à être accessible de chacun de ces édifices. Il résulte des comptes que, dans l'année 1447, le peintre (1) avait pour aides Pierre-Jacob de Forli, Benozzo Gozzoli, le florentin Jean, fils d'Antonio (que probablement il faut identifier avec Jean d'Antonio de la Checha), Charles, fils du seigneur Lazare de Narni, et Jacques, fils d'Antoine de Poli. Dans l'année 1449, on leur a fourni de Venise quatre livres d'outremer, probablement employées à la peinture des voûtes.

Dès 1448 Fra Giovanni et ses aides étaient occupés au Vatican, à peindre la chapelle des SS. Étienne et Laurent (2). Travail encore aujourd'hui bien conservé dans son ensemble et auquel, en 1450, Charles di Ser Lazaro coopéra également. Au 15 février 1448 on lui donna 2 livres d'outremer du prix de 55 florins 10 solidi romains (1) ; au 28 janvier 1450 de l'or battu de Sienne (or en feuilles) pour les cimaises (chornici); au 19 mars de l'or pour les chapiteaux, au 30 mars, du vernis. A la fin de mars les peintures devaient être achevées. Le dominicain Fra Giovanni de Rome reçut, le 16 mars, 10 ducats pour les deux fenêtres de la chapelle, qu'alors on nommait *studio* (2). Dans l'une des fenêtres il avait peint sur verre blanc, les figures des SS. Laurent et Étienne, dans l'autre la Mère de Dieu. Le lambrissage en bois (di tarsio) exécuté par maître Nicolas de Florence, fut payé seulement en 1454.

Fra Angelico reçut en 1447, à titre d'appointements 200 florins ; par conséquent 16 3/4 fl. par mois. Benozzo Gozzoli, 7 fl. par mois, Jean de Antonio de la Checha, Charles di Ser Lazaro da Narni et Jacques da Poli, chacun 1 fl. Quelques travailleurs reçoivent 7-8 fl. par mois, d'autres encore reçoivent 4 fl. à titre de gages et 3 pour leur nourriture. Le salaire de 7-8 fl. assurait à l'ouvrier ordinaire une journée de 20 bolendini, au manœuvre 14-15 bolendini. Les payements faits à Jean de Florence, à Charles da Nardi et à Jacques da Poli doivent donc être considérés comme de simples gratifications. Il est probable que le maître-peintre devait pourvoir à leur salaire au moyen de ses propres appointements.

Au printemps de l'année 1447, à peu près à l'époque où Nicolas V fut élu pape (6 mars), le bénédictin Dom Francesco di Barone, habile peintre-verrier, porta le maître de l'œuvre du dôme d'Orvieto, à inviter Fra

1. On le nomme Fra Giovanni da Firenze ou bien Frate Giovanni di Pietro, dipintore, ou Frate Giovanni da Firenze dell'Ordine di san Domenicho. Ses collaborateurs (gharzoni) s'appellent : Pietro Jachomo da Furli, dipintore, Benozo da Leso, dipintore da Firenze, Giovanni d'Antonio de la Checha, dipintore, Charlo di ser Lazaro da Narni, dipintore, Jachomo d'Antonio da Poli, dipintore.

2. Dans les comptes, elle est désignée « *Studio di N. S.* » ou « *Chapella secreta D. N. Papae.* »

1. Ces deux livres ont été payées 98 florins 27 bolendini et 6 denar.

2. Müntz p. 101, v. p. 126. Sous Martin V, Gentile da Fabriano avait reçu en 1427, trois cents florins par an, « 25 flor. aur. de camera » chaque mois (*l. c.* p. 15.) C'est sans doute par erreur que Müntz (p. 101) indique pour le traitement de Jean de Florence, 2 ducats par mois (v. p. 127.)

Angelico à venir à Orvieto, pendant l'époque des fortes chaleurs, alors que Rome devient un séjour insalubre. On lui demanda de décorer de peintures la Cappella Nuova, où la statue miraculeuse de Marie si célèbre est vénérée. Le 14 juillet Fra Angelico signa le contrat, et, dès le lendemain, il commença son travail. Il reçut les mêmes honoraires qu'il avait à Rome ; deux cents florins ou ducats l'an, ce qui fait, pour les quatre mois pendant lesquels l'artiste fut occupé à Orvieto, le tiers de cette somme. Benozzo reçut par mois 7 ducats, Jean 2, et Jacques 1 ducat. Indépendamment du

Saint Etienne devant le Conseil des Anciens. (Chapelle de Nicolas V à Rome.)

salaire des artistes, le maître de l'œuvre avait à fournir les couleurs, ainsi que le pain et le vin nécessaires à la consommation des travailleurs.

Fra Angelico n'a été occupé que pendant un an à Orvieto. Les raisons pour lesquelles il n'y retourna pas achever les compositions commencées, sont demeurées inconnues. Peut-être commençait-il à sentir le poids de l'âge ; il comptait alors soixante ans. Benozzo arriva le 3 juillet 1449 à Orvieto, mais son talent ne semble pas avoir été jugé suffisant. Ce ne fut qu'en 1499 que Lucas Signorelli reprit le travail pour l'achever.

Fra Angelico n'y a exécuté que les quatre compartiments de la voûte ogivale. Il y a représenté : 1° le Souverain Juge, entouré d'un côté de 19 et de l'autre de 16 anges ; 2° la Mère de Dieu avec les apôtres, les quatre docteurs de l'Église et les quatre fondateurs des grands Ordres religieux ; 3° le chœur des Prophètes, c'est-à-dire, les justes de l'ancien Testament; 4° vis-à-vis du Souverain Juge, une troupe d'anges portant la croix et les instruments de la Passion. La tunique du Sauveur est un peu ouverte à la poitrine de manière à rendre visible la plaie au côté. La main droite, où la blessure est également visible, s'élève d'un geste majestueux pour condamner ; de la gauche il tient le globe du monde. On assure que Michel-Ange se serait inspiré de cette figure pour sa célèbre peinture de la Sixtine. En ce qui concerne l'œuvre de Fra Angelico, on doit la considérer comme une sorte de développement du Christ au Jugement de l'Annunziata. Michel-Ange doit également avoir tiré parti de quelques-unes des figures de saints, qui plus que dans d'autres œuvres d'Angelico, expriment la terreur.

Peu de temps après l'achèvement des fresques, la voûte eut à souffrir de l'humidité. Aujourd'hui la plupart des anges ont été complètement repeints, les figures des saints sont fortement retouchées.

Les peintures auxquelles Fra Giovanni a travaillé à Rome, au cours de l'hiver et du printemps de cette même année, ont une bien autre importance que celles d'Orvieto. La chapelle du Vatican que ces peintures ornent, est carrée en plan ; elle a 6,60 m. de long sur 4 m. de large. Trois des parois sont surmontées d'un cintre décrit par la voûte ogivale ; une large cimaise les divise en deux champs, dont le plus élevé est arrondi par le haut et l'inférieur est carré. Le premier mur étant percé de deux fenêtres dans la partie inférieure, il n'y est resté de place que pour un seul tableau, tandis que chacun des autres murs en offre deux. Cette disposition a permis au peintre d'utiliser les trois divisions supérieures pour y représenter six scènes de la vie de St Étienne, et la zone inférieure pour y peindre cinq compositions légendaires de la vie de St Laurent. Deux murs étant terminés par de grands cintres, on a peint, de chaque côté, deux docteurs de l'Église dont les figures sont surmontées de baldaquins de style gothique. Au bas ce sont les saints Bonaventure et Thomas d'Aquin, Athanase et Chrysostome ; en haut, Augustin et Ambroise, Léon et Grégoire. Dans chacun des quatre compartiments de la voûte, on voit, assis et accompagné de son symbole caractéristique, l'un des quatre évangélistes. En ce qui regarde la profondeur de la pensée et l'expression du sentiment, les compositions consacrées à la vie des deux grands diacres sont supérieures aux figures des docteurs de l'Église (1).

La disposition des scènes historiques est symétrique. Si l'on désigne les tableaux relatifs à la vie de St Étienne par I-VI ; ceux de la vie de St Laurent de 1-5, l'ordination de ces deux saints avec *a*, la distribution des aumônes avec *b*, la comparution devant leurs juges avec *c*, enfin leur martyre avec *d*, l'ordonnance est la suivante :

I^{a}	II^{b}	III	IV^{c}	V	VI^{d}
	1^{a}	2	3^{b}	4^{c}	5^{d}

1. Les figures de Chrysostome, d'Athanase et de Léon ont été entièrement renouvelées, et les évangélistes Jean et Marc ont souffert. V. Crowe II, p. 168, note 90-96. Cette restauration des peintures est documentée par une inscription placée dans la chapelle. « *Greg(orius) XIII. pont. max. egregiam. hanc. picturam a. F. Joanne Angelico. Fesulano. ord. Praed. Nicolai. papae. V. iussu. elaboratam. ac.* VETUSTATE. PAENE. CONSUMPTAM. *instaurari. mandavit.* »

Les épisodes similaires ont été éloignés les uns des autres, afin de ne pas établir de confusion; en outre, ils sont traités différemment. Dans l'histoire de St Étienne on peut remarquer plus d'archaïsme aux costumes ; le saint porte généralement un manteau et une tunique ; St Pierre qui lui confère les Ordres, est costumé de la même manière. Par contre, St Laurent est revêtu de la dalmatique des diacres du XVe siècle ; le pape consécrateur, St Sixte porte les ornements sacerdotaux de la même époque. Il en est de même des personnages accessoires qui, dans la zone inférieure, sacrifient plus aux modes du XVe siècle, que dans les peintures de la zone supérieure. Les fonds d'architecture de la région inférieure ont quelque chose de plus fermé, de plus massif ; ils forment une sorte de soubassement aux scènes qui leur sont superposées et dans lesquelles on voit des lointains en perspective et même des paysages. On a généralement fait ressortir d'une manière élogieuse, que les proportions des bâtisses et du paysage, relatives aux figures, et leur perspective étaient plus exactes et plus correctes que dans les œuvres antérieures du maître. Des fautes, à la vérité, existent également ici. C'est ainsi, pour citer un exemple, que le ciborium de l'autel devant lequel Pierre confère l'ordination à St Étienne, est si bas qu'à peine il atteint aux épaules de l'apôtre. Les formes de l'architecture, si on excepte les baldaquins des huit saints figurés sur les côtés, empruntent généralement le style de la première renaissance dans toute sa pureté ; imitant certains monuments de l'antiquité.

Au tableau V, où l'on voit Étienne emmené hors de la ville de Jérusalem, ce sont les murs d'enceinte de Rome qui ont servi de type. Les nefs centrales des églises représentées en Ia, 1a et 3b ont des colonnes qui portent une architrave. Ces créations témoignent des efforts d'Angelico dans la voie du progrès ; elles marquent comment, entraîné par le courant réaliste qui devait emporter toujours plus loin les artistes florentins et les conduire à une grande perfection technique, il cherchait à tirer parti des tendances dominantes, appelant à son aide des progrès matériels pour donner une meilleure expression à l'idéal de ses conceptions, sans compromettre en rien cet idéal, soit dans l'invention des figures isolées, soit dans celle des scènes historiques.

En Ia le prince des apôtres s'est détourné de l'autel ; avec condescendance il s'incline vers St Étienne agenouillé sur une marche, et lui tend le calice et la patène. Six apôtres, par groupes de trois figures de chaque côté, assistent à l'acte, témoignant un religieux intérêt, les yeux fixés sur le jeune lévite. Pierre porte la barbe courte et arrondie ; à côté de lui se trouve Jean, au visage juvénil. L'apôtre qui le suit porte une barbe longue et fourchue ; le dernier du groupe est de nouveau imberbe, il se tourne vers l'apôtre placé à l'extrémité du second rang et dont la barbe descend longue et majestueuse. C'est devant ces cinq belles figures apostoliques que le jeune St Étienne, revêtu d'une dalmatique, s'est agenouillé. L'architecture de l'église où se passe l'action, contribue à resserrer l'unité du groupe des apôtres assistants ; l'architrave richement décorée s'étend au-dessus d'eux. Le transept, ouvert vers l'autel à angle droit, isole la figure de Pierre qui, par son action, est mis en rapport avec St Étienne, centre de toute la composition.

En revanche, nous voyons en 1a devant l'autel, le pape Sixte revêtu de ses ornements pontificaux. Laurent élève avec vivacité les deux mains, pour recevoir le calice, symbole

de l'ordination diaconale. Dans ce tableau, ce n'est pas le diacre qui forme le centre, mais bien le groupe des deux figures principales. Derrière le pape on voit trois prêtres en chapes, tandis que autour de Laurent se groupent un diacre, un sous-diacre, et trois officiants. Ces dix personnages sont tous imberbes ; ils rappellent en réalité les types à caractère du clergé romain au XVe siècle. L'architecture encadre le groupe de personnages, et derrière eux le chevet de l'église se termine par une abside.

Le tableau 2 est géminé. A gauche, c'est la rue, où deux sbires frappent à une porte ; à droite, c'est la cour intérieure d'un couvent entourée d'une colonnade, où Sixte, revêtu de la chape et de la tiare, remet une bourse à St Laurent, portant l'aube richement ornée, et agenouillé devant lui. Un serviteur vient d'apporter les vases d'or et d'argent, et d'autres trésors de l'Église. Derrière le pape, un prêtre plein d'anxiété se tourne vers la porte, dans la crainte qu'elle ne soit enfoncée, et que les sbires ne pénètrent trop tôt. Dans le fond un second acolyte, les yeux dirigés vers le spectateur, semble le mettre ainsi en communication avec l'action.

Les scènes de la distribution des aumônes par les deux diacres témoignent chez l'artiste d'une grande fécondité d'imagination. En 3^b la figure de Laurent est mise en relief particulier par la richesse de son costume de diacre. De même que dans l'ordination (en 1), la composition reçoit, par l'abside dont la perspective s'étend au fond, un cadre qui en rehausse la solennité, un effet plus marqué par les deux longs rangs de colonnes qui s'étendent jusqu'à la porte de l'église où paraît, au premier plan, le lévite, tenant de la main gauche la bourse qu'il a reçue des papes. Les pauvres sont réunis autour de lui sous le portique. Il tend une pièce de monnaie à un estropié, assis à terre. Un boiteux, appuyé sur sa béquille, s'est approché, tendant la main pour recevoir l'aumône. A côté de lui deux pauvresses. La plus âgée de ces femmes conduit un garçon par la main ; la plus jeune presse avec tendresse son enfant sur la poitrine. De l'autre côté deux pauvres enfants s'éloignent ; la sœur cherchant à voir ce que le petit frère a reçu. Un vieillard courbé sous le faix des ans, et auquel sa longue barbe donne l'air particulièrement vénérable, tend la main à son tour ; il a l'habitude de le faire ; mais à côté de lui un homme jeune, qui paraît miné par la souffrance, fait le même geste, tempéré cette fois par la honte qui se lit sur son visage. Un aveugle dont l'attitude caractérise admirablement l'infirmité, cherche, tâtant le terrain avec son bâton, le chemin qui conduit au diacre charitable. Derrière lui, une femme âgée joint les mains pour la prière, jetant un regard d'admiration et de respect au jeune saint qui accomplit sa mission avec tant de dignité et de bonté.

Les critiques modernes en sont parfois à se demander si ce moine artiste en réalité savait dessiner. Helbig répond ainsi à cette question :

« Je n'oserais l'affirmer ; je vous garantis qu'il n'a pas étudié l'anatomie. Voyez les mains de ses figures, saints, saintes, anges et parfois bourreaux. Elles sont toujours les mêmes ; elles n'ont ni âge, ni sexe, ni caractère propre. Je n'y vois pas le jeu des muscles fléchisseurs et extenseurs ; toujours longues, effilées et chastes, ces mains se joignent si parfaitement pour la prière et elles sont d'une onction si vraie pour faire l'aumône et pour bénir, que je ne pense plus à l'anatomie, aux saillies des tendons, aux fonctions du carpe et du métacarpe.

Qui s'avisera de demander les sous-entendus du nu aux figures de ces « Bienheureux » en les voyant avec leurs longues draperies flottantes, qui les enveloppent comme des flammes, montant au ciel [1] ? »

En II[b], la distribution des aumônes prend un aspect différent par le fait qu'Étienne est au seuil d'une maison et que la scène se passe dans la rue. Deux femmes et un homme s'éloignent déjà satisfaits par la

Naissance de St Jean-Baptiste. (Musée des Uffizi à Florence.)

charité du diacre. Un campagnard que le hasard paraît avoir amené là s'empresse de tirer parti de l'occasion. Une femme et un enfant, debout devant Étienne, tendent la main. Ici encore, un homme au second plan, joint les mains ; on est disposé à y voir un gentilhomme appauvri, ou quelque savant dans la peine, une de ces figures caractéristiques du XVe siècle. L'espace étant plus resserré, le groupe paraît plus touffu, et les figures, vu la hauteur où se trouve la peinture, paraissent plus petites ; pour rappeler l'époque où vivait Étienne, le costume, plus simple, est d'une coupe plus antique.

1. *Revue de l'Art chrétien*, XXXVII, 1894, p. 375.

Le tableau III offre presque le caractère idyllique. Étienne, debout, élevé sur une marche, explique l'Évangile à la foule réunie dans la rue. Il avance la main gauche, élevant le pouce, qu'il touche de la main droite comme pour appuyer par le geste les développements du discours. Devant lui se trouve un groupe de quatorze femmes assises et d'un enfant, plus loin on voit six hommes debout. L'attention, le vif intérêt, la dévotion de l'auditoire, la piété et l'admiration des femmes, l'assentiment des hommes se lit sur les visages et dans le mouvement des mains de la manière la plus expressive. Une mère, tenant à la main, pour le maintenir tranquille, le garçon assis devant elle, est une des figures les mieux réussies ; un adolescent, appuyé à l'angle d'une maison, comme pour écouter en passant, semble captivé par la parole du saint.

Le parallélisme existe entre IV et 4 : Étienne devant le Conseil des anciens, et Laurent devant le préfet romain. La première scène se passe dans un local étroit. Le président, homme vigoureux, a disposé le manteau enveloppant sa tête barbue, comme d'une sorte de capuchon ; il discute avec le saint, jeune, imberbe, accusé par deux faux témoins ; derrière lui sont groupés six pharisiens haineux. Le contraste entre l'inspiration du confesseur et la malignité de ses contradicteurs juifs est fortement marqué. En revanche dans le tableau 4, Laurent se trouve, au prétoire, devant le préfet de la ville, enfermé dans une enceinte d'architecture élégante. La figure du juge, assis dans une niche, semble la réminiscence de quelque statue d'empereur. D'un geste menaçant il indique les instruments du martyre, jetés devant lui sur le sol. Des patriciens, des soldats et d'autres spectateurs attendent la réponse de l'inflexible diacre. Tous prennent parti pour le préfet, à l'exception d'un jeune homme dont l'affliction profonde est exprimée sur le visage qu'il détourne. C'est saint Romain, que Laurent baptisa dans sa prison, comme on le voit dans un épisode du tableau représentant le martyre du diacre. Il est à regretter que cette peinture précisément (5) ait beaucoup souffert. La passion de St Étienne est représentée en deux scènes. En V on voit les Juifs, tout entiers à leur haine, emmenant le jeune confesseur hors de l'enceinte de la cité ; en VI ils le lapident. L'aveugle fureur des Juifs qui tiraillent le saint et le poussent en avant, leur violence en lui lançant les pierres, le calme et le sang-froid de Saul gardant les habits, et la résignation du saint dans la souffrance, forment le contraste le plus émouvant. Dans l'étude de ces deux peintures il faut tenir largement compte des restaurations malheureuses qu'elles ont eu à subir.

Par la donnée fondamentale, par les mouvements des figures et leurs gestes, il y a tant d'analogie dans les deux compositions, qu'il en résulte une sorte de pléonasme artistique. Le fait est d'autant plus excusable que le peintre a suivi de très près le récit des Actes des apôtres. Crowe et Cavalcaselle disent, en comparant ces peintures aux fresques exécutées par Masaccio à S. Maria del Carmine, chapelle des Brancacci, sur la rive gauche de l'Arno : « Angelico était doué, comme aucun autre artiste, pour peindre la pauvreté, purifiée de ce qu'elle a de déplaisant, et de la fausse honte avec laquelle elle se montre d'ordinaire ; pour y parvenir il n'avait qu'à puiser dans sa propre âme. Il est vrai que Masaccio, dans les pauvres réunis autour de St-Pierre, a su également observer les convenances de l'art ; mais ce qui chez lui apparaît comme le résultat du tact, est en réalité chez Fra Angelico, la confession d'un homme qui a

vécu d'une manière tout exceptionnelle dans les altitudes de l'idéal céleste, d'un idéal que seul il a pu atteindre. La prédication de St Pierre, peinte par Masaccio dans l'église des Carmélites à Florence, offre le même contraste, avec le St Étienne d'Angelico, parlant au peuple ; l'un et l'autre accompagnent leurs paroles des mouvements de la main, ressemblant en cela beaucoup à la Ste Catherine de S.Clemente (à Rome). Le cercle formé par le peuple profondément ému qui écoute, est vraiment admirable ! Les moyens dont se sert le peintre sont toujours de la plus grande simplicité, et l'effet est toujours excellent. »

Il est peu d'auteurs qui, ayant à s'occuper des fresques d'Angelico au Vatican, n'aient tenté quelque comparaison avec les Loges et les Chambres de Raphaël, avec le Jugement dernier de Michel-Ange de la chapelle Sixtine. Il n'est guère d'ami de l'art un peu attentif à ce qu'il a sous les yeux, qui puisse se soustraire à ces sortes de comparaison. Il trouve en effet tout à côté, au même étage de ce même palais, les chefs-d'œuvre de Raphaël ; à l'étage inférieur les magnifiques fresques de l'appartement Borgia et près de ceux-ci, dans la même rangée de salles, les peintures de la chapelle Sixtine.

J'ai souvent contemplé ces chefs-d'œuvre. Chaque visite nouvelle élevait les sentiments qu'ils m'inspiraient, surtout lorsqu'une initiation et une étude plus complètes se dégageaient de mes conversations avec le professeur Seitz, juge compétent et admirateur inspiré de ces deux princes de l'art. Un jour celui-ci, avec une haute obligeance, servait dans ces lieux incomparables de cicérone à un groupe d'hommes distingués, initiés à toute la valeur des monuments de l'art qu'ils avaient sous les yeux. C'était aux heures de l'après-midi, et le public s'était retiré. Nous étions délivrés du bavardage des conducteurs attitrés, ainsi que du contact des dames anglaises et américaines passant généralement le temps à comparer les peintures avec leur Baedeker pour s'assurer si tout y est exactement rapporté. Nous étions seuls. Le silence régnait dans ces vastes salles, où, depuis près de quatre siècles tant d'hommes de tous les états et de toutes nationalités ont passé. A en prendre l'ensemble, les appréciations et les sentiments en ce qui regarde l'art semblaient concorder ou tout au moins s'harmoniser dans le groupe réuni autour de l'artiste éminent que je viens de nommer. Tous prenaient plaisir à parcourir le riche « Appartamento Borgia », à se pénétrer des beautés et des conceptions profondes des œuvres de l'Urbinate. Le chemin parcouru par la société aboutissait à la chapelle de Fiesole. Après les créations si belles, si mûries par la pensée et si achevées de Raphaël, les œuvres d'Angelico pouvaient paraître un peu primitives dans le dessin et la coloration. Cependant notre conducteur nous y retint en disant : « Dans ces peintures si simples d'aspect, il y a beaucoup, et il y a autre chose que dans les œuvres que nous venons de voir. » Sans doute, l'homme qui n'accorde pas à Raphaël et à Michel-Ange une place très élevée n'a pas compris leur œuvre. Les premiers travaux de Raphaël ne semblent pas bien éloignés de ceux de Fra Angelico; ils les surpassent même par certains côtés. Cependant dans « l'Incendie du Borgo » les figures nues, la terreur des hommes qui cherchent à fuir, malgré la perfection avec laquelle l'artiste les a traités, et peut-être même à cause de cette perfection, sont devenus le motif principal. Même dans ces peintures grandioses inspirées par l'histoire — nous n'excepterons pas la punition d'Héliodore et la bataille de Constantin

— nous ne sommes pas saisis, au premier abord, de l'élévation de la pensée et de leur raison d'être, à la place où elles ont été peintes. Pour se familiariser avec le Parnasse de Raphaël, comme décor d'une chambre située au Vatican, il faut appeler à son secours une assez bonne dose de connaissances historiques. Assurément il serait assez impropre de qualifier, sans autre forme de procès, des œuvres de cette nature comme les productions « d'un art païen ». Mais on ne peut prétendre, d'un autre côté, qu'elles sortent pures, et non troublées de la source qui a alimenté le monde catholique dans sa conception des idées du moyen âge, comme on dit. La Galathée de Raphaël s'en éloigne

L'Ascension. (Musée de l'Académie à Florence.)

encore davantage; sa fable de Psyché dans la Farnésine, et le Christ de Michel-Ange dans la Minerve, sont bien près de la complète négation des vertus morales bien comprises. Si à Fra Angelico on compare Michel-Ange, qui, bien plus que Raphaël, a exercé son influence sur le développement de l'art, on trouvera chez l'un en tout premier lieu, le corps ; dans l'autre, l'esprit ; là une force titanesque, ici l'amour divin ; là ce qui tombe sous les sens, ici la véritable poésie. Chez l'un c'est l'étude et l'intelligence de la nature, chez l'autre c'est l'intelligence du surnaturel qui domine.

C'est avec raison que Crowe et Cavalcaselle font ressortir que la chapelle Sixtine, ainsi que la chapelle de St-Nicolas, peinte par Fra Angelico « déterminent dans le

domaine de l'art, deux pôles opposés [1]. » C'est surtout à titre de contraste avec Michel-Ange et Raphaël qu'Angelico gagne tout son relief et sa valeur : à côté d'une énergie sans frein, et de formes pénétrées du sentiment du beau, nous apparaît la pureté et l'onction du sentiment religieux.

Sans doute le peintre du Jugement grandiose de la Sixtine avait conservé la foi ; il se sentait inspiré par les vérités de la Révélation, et la vénération pour le divin Crucifié ; il l'a prouvé par ses peintures, par ses constructions, et plus peut-être encore par ses poésies. Cependant, il n'en a pas moins, aidé du concours de Raphaël, rompu toutes les anciennes digues qui subsistaient encore et mis fin à l'art du moyen âge. Quant à Fra Angelico, il n'a connu qu'une mesure ; une seule pensée l'a inspiré, domine dans toutes ses créations : la foi à la valeur surnaturelle de la sainteté chrétienne. C'est là le point de départ de sa vie, c'est celui de son travail ; c'est le ressort surhumain que nous voyons agir dans ses figures. C'est à la foi qu'il doit « la simplicité, la paix joyeuse et l'expansion du sentiment qui gagnent généralement le spectateur [2]. » Cependant il s'est volontiers servi des formes que lui offrait l'art de la Renaissance ; et quelle raison aurait-il eue de montrer de la réserve à cet égard ? Mais l'opposition entre l'idéal chrétien et l'idéal païen, disons mieux, l'idéal antique, ne s'est jamais manifesté dans ses œuvres.

« Il n'a cessé d'avoir en vue la volonté de consacrer au service du Ciel les talents remarquables qu'il avait reçus d'en haut ; aucune considération terrestre n'avait la puissance de troubler l'inaltérable paix de son âme. Raffermi dans une sainte paix, élevé au-dessus des passions et des efforts de la vie terrestre, il était moins préparé à les peindre dans ses tableaux. Voilà pourquoi la force et l'énergie lui ont souvent fait défaut pour retracer le mal (d'une manière adéquate). Cela devient manifeste dans sa manière de traiter le mauvais larron mourant impénitent sur la croix, et les damnés de ses peintures du Jugement dernier qu'il a traité si souvent. La paix du Paradis était son domaine, en retracer les joies convenait mieux à son pinceau à la fois aimable et élevé. C'est pour cela qu'il peuple cette terre promise d'une foule de saints et d'anges d'une beauté céleste ; il sait la décorer des fleurs les plus délicates et de couleurs dont la magnificence ne s'oblitère pas. Depuis plus de quatre siècles ils témoignent de la vérité « de la vie du monde à venir » vers laquelle, au cours de sa carrière terrestre, l'âme de l'artiste n'a cessé de tendre, avec toute la fidélité de ses convictions pleines d'espérance [1]. »

De son « point de vue élevé, les choses de la terre semblent comme adoucies, débarrassées des aspérités de la matière par une clarté amie. Dans les hauteurs lumineuses (de sa théologie mystique) tout est joie et harmonie ; le bruit de la terre n'y monte que comme le bruissement lointain des vagues de la mer, qui ne rend que plus joyeux le silence de ces altitudes [2]. »

Les peintres de notre temps en reviennent toujours à Raphaël et à Michel-Ange, et certes, ils peuvent beaucoup apprendre à leur école ! Ce sont des esprits faits pour comprendre l'idéal, de remarquables virtuoses de la technique de l'art. Puissent les adeptes de l'art lever les yeux vers ces étoiles sans oublier que ce n'est ni la beauté, ni la forme titanesque, mais bien l'esprit

1. *Hist. de la Peinture italienne*, II, 171.
2. Woltmann und Woermann, *Geschichte der Malerei*, II, 158.

1. Philimore, *Fra Angelico*, London, 1861.
2. Frantz, *Fra Bartolommeo*, p. 24.

vivant qui dans tous les temps demeurera l'âme d'une œuvre d'art. Fra Angelico aussi a été loin de dédaigner les moyens extérieurs, et si, à ce point de vue il n'a su acquérir une maîtrise absolue, il n'en est pas moins vrai que lorsqu'il s'agit d'œuvres de peinture religieuse, il ne doit céder le pas à aucun maître. Il a peint — qu'on nous pardonne la hardiesse de l'expression — l'âme chrétienne.

Dessinez aussi longtemps qu'il vous plaira les académies et les motifs de draperies, étudiez l'histoire de l'art et celle du costume, tâchez de saisir à force de science le mouvement du cheval lancé dans sa course et celui des vagues de la mer se brisant sous leur propre poids, apprenez à fixer dans « un instantané » les groupes les plus compliqués, et faites servir tout cela aux merveilles des habilités techniques de l'art moderne : lorsque vous aurez réussi à tout cela, lorsque vous aurez réuni tous ces éléments de la perfection matérielle, vous n'aurez pas encore avec cela créé « une œuvre d'art », s'il y manque l'âme, au moyen de laquelle tous ces membres épars se réunissent harmonieusement et gagnent une vitalité réelle. A. W. v. Schlegel (1) dit avec autant de charme que de vérité: « Plus nous remontons dans l'étude de l'art chez les anciens comme chez les modernes, plus nous trouvons l'art consacré à Dieu, et déterminé par les conceptions religieuses. A la suite des siècles, l'art, devenu toujours plus mondain, semble par là marcher vers sa fin. A notre époque on a cherché à relever l'art par des considérations et des vues mondaines, mais ces moyens ne sauraient réussir. Toute la science, tout l'esprit d'observation appliqué aux choses de la réalité, ne suffisent pas à produire des créations vivantes, réelles, originales. L'artiste a besoin d'une onction d'ordre plus élevé... C'est un besoin pour l'humanité de voir dans le monde visible un reflet de ce qui est divin, et si l'art doit répondre à ce besoin, cela devient une affaire à laquelle le ciel et la terre doivent mettre la main, si elle doit réussir. »

1. Fiesole, p. 30. Phillimore s'exprime d'une manière analogue (*Fra Angelico* [Londres, 1881], p. 25) : In his treatment of sacred subjects (and no others were ever expressed by his pencil) he exhibits the devout religious feeling which he shared with Giotto and his pupils, and which gives to the work of these early italian artists an enduring charm. It is this special *character*, to use an artist's term, which enables them still to hold their place in art, in spite of their deficiencies in execution, nor can mere technical excellence ever make up for its absence. With Fra Angelico it was the single aim of his life, to give expression to this feeling in painting. »

CHAPITRE VIII.

Dernières années et mort de Fra Angelico.

LE peintre dominicain demeura dans la ville éternelle, au couvent de son Ordre à S. Maria sopra Minerva, les dix (1445-1455) dernières années de sa vie. L'âge n'avait guère affaibli la sève vivifiante de l'imagination, mais il apportait à ses fruits une précieuse maturité.

En général, l'exécution des fresques demandait peu de temps à Fra Angelico lorsque les cartons en avaient préparé l'exécution. La peinture des voûtes d'Orvieto fut achevée du 15 juin au 28 septembre; ce renseignement est précieux pour déterminer le temps que l'artiste mettait à des travaux de même nature. Sans doute, au temps de sa jeunesse, avant qu'il ne fût devenu une célébrité, le maître devait exécuter de ses propres mains des travaux que plus tard il abandonna à ses quatre collaborateurs. En présence de sa vie extrêmement régulière, dont chaque jour était consacré au

travail, la multitude des peintures qui lui sont attribuées ne doit pas surprendre.

C'est à Rome que, très probablement, le Jugement dernier du Musée de Berlin a été peint. On ne saurait affirmer qu'en 1450, il ait entrepris un voyage à Florence pour peindre encore quelques fresques à Saint-Marc, comme le prétend Rio ; pas plus que l'on ne peut établir que plusieurs des panneaux destinés aux églises de la Toscane ont été exécutés à Rome. Il est malaisé de formuler un jugement à cet égard, l'artiste ayant, au cours de ses jeunes années, plus de temps à sa disposition, mais aussi, ne pouvant compter alors sur la collaboration d'autres peintres. Une œuvre plus achevée peut donc être antérieure à un travail traité plus sommairement. Des fautes ou des négligences ne prouvent rien pour la date d'une peinture ; elles peuvent être mises sur le compte de Benozzo ou de quelqu'autre aide. A ces considérations il faut ajouter les nombreuses retouches qui viennent compliquer encore la chronologie que l'on chercherait à établir dans les créations de l'artiste.

Église Sta Maria sopra Minerva a Rome

Voyons, à titre d'exemple, le petit triptyque de Hildesheim. Il a été acquis par feu l'évêque J. Ed. Wedekin, grand ami des arts, en vue des sculptures en ivoire qui en décorent l'intérieur. Ce sont des pièces d'ordre fort différent : six d'entre elles paraissent d'anciennes imitations italiennes (XIe siècle?) de sculptures byzantines ; les neuf autres sont des travaux italiens du XVe siècle, formant les restes d'un cycle de la vie de Jésus. Quant aux volets, leur face extérieure, ainsi que la surface postérieure de la pièce centrale, étaient enduits d'une couche de couleur noire. Celle-ci ayant souffert, on voulut la réparer, et à cette occasion on découvrit que cette couleur recouvrait une peinture de l'Annonciation ; plus tard on découvrit encore sur la paroi postérieure, une peinture représentant l'homme de douleur en demi-figure, émergeant de son tombeau entouré des instruments de la Passion.

Le professeur E. Frantz [1] trouve, dans cette peinture « délicate et traitée comme une miniature, le caractère et le style de Fra Angelico ». Ces peintures, nous venons de le remarquer, avaient été couvertes d'un grossier enduit de couleur qui a été enlevé. Elles avaient certainement perdu

1. [illegible]

de leur fraîcheur, avant cette opération sommaire, et naturellement, elles durent être restaurées après l'enlèvement du badigeon. On comprend, en présence de ces faits, combien il devient difficile de se prononcer pour ou contre l'originalité de ce travail attribué à Fra Angelico.

La Madone du Musée de Berlin, intronisée entre les saints Dominique et Pierre Martyr, se trouve dans les mêmes conditions : elle a été fortement repeinte. Deux petits tableaux de la Légende de saint François d'Assise de la même collection, ont également eu à subir de nombreuses retouches. Celle-ci possède encore un Jugement dernier, qui a été longtemps attribué à Fra Angelico. Mais comme ce panneau porte la date de 1456, on a prétendu que, commencée par le maître, la peinture aurait été achevée par son élève Cosimo Rosselli, opinion difficile à soutenir. C'est pour cette raison qu'en nous occupant des peintures des « Jugements derniers » de Fra Angelico, nous n'avons pas cru pouvoir faire état de celui-ci.

Dans l'un des tableaux de Berlin on voit les saints Dominique et François s'embrassant. Cette même scène est reproduite dans un panneau de la Galerie de Parme, mais on y voit la Madone intronisée, entourée de sept anges et des saints Paul et Jean. Au château de Danly, en Angleterre, se trouve un joli panneau, de petite dimension, où on voit deux anges occupés à ceindre St Thomas d'Aquin [1].

Un panneau représentant le martyre des saints Cosme et Damien, se voit au palais Imperiali à Rome. La Galerie nationale de Londres possède deux peintures d'Angelico ; une Adoration des Mages, et la predella de l'autel majeur de S. Domenico de Fiesole dont il a déjà été question. Il convient encore de faire mention d'un précieux petit tableau des Uffizi, où Zacharie est représenté au moment où il donne à son fils le nom de Jean.

Deux anges, agenouillés sur des nuages, au Musée de Turin, ne forment que les restes d'un grand panneau de haute valeur ; quant à la Madone de la même collection attribuée au Maître, elle ne mérite pas cet honneur. Le tableau du Musée d'Anvers ne représente pas la scène dans laquelle St Ambroise refuse l'entrée de l'église à l'empereur Théodose, comme le prétendent Crowe et Cavalcaselle, mais bien St Romuald reprochant à Otton III le meurtre de Crescentius.

A Rome Fra Angelico a peint un Crucifiement, perdu aujourd'hui, et pour l'église Sta-Maria sopra Minerva, une Annonciation et un retable d'autel. On prétend que, dans la même église, un de ses derniers travaux, dans la crainte qu'il ne fût volé, aurait été caché sous une peinture insignifiante, près de l'autel du Rosaire.

De nombreux livres assurent que le pieux religieux est enterré à Rome à Sta-Maria sopra Minerva. Mais qui peut toujours se rappeler les indications de cette nature ? Naguère cette église, la plus belle construction gothique de Rome, a été richement décorée de peintures. Lorsque j'y étudiai les monuments funéraires, je commençai par le côté de l'Épître de l'autel majeur, continuant mon examen en me dirigeant vers l'Ouest, afin, après être arrivé à l'entrée principale, de reprendre la direction opposée. Un sacristain m'avait déjà plusieurs fois, mais en vain, offert son assistance, aussi inutile qu'importune.

Me voyant prendre des notes, il pensa que le moment était venu de s'assurer l'iné-

[1] [illegible] II, [illegible] note [illegible] C'est probablement le tableau des [illegible] Milanesi, [illegible]

vitable *Mancia.* Je lui signifiai de nouveau, tout en continuant mon travail, que ses bons offices ne pouvaient que me gêner. Cependant le jour baissait, et peu à peu l'obscurité envahissait le vaisseau de l'église, tandis qu'il restait encore des tombeaux à étudier. Alors, avec une amabilité tout italienne, mon homme revint avec de la lumière, éclairant les monuments et les inscriptions, certain d'atteindre son but cette fois. Tout près d'une issue, et non loin de l'autel, je vis encastrée dans le mur une pierre sépulcrale fort simple, sans décor, mais sur laquelle était taillée en demi-relief l'effigie d'un dominicain, qui, les yeux fermés et les mains croisées, dormait du sommeil de la mort. La tête reposait sur un oreiller ; elle était pour ainsi dire encadrée dans un arc en plein cintre, retombant sur deux pilastres ioniques cannelés, et à côté, dans les écoinçons du cintre, apparaissaient les têtes ailées de deux Chérubins. A la lueur vacillante du cierge, sans laquelle l'obscurité ne m'eût plus permis de rien discerner, je copiai l'épitaphe. C'était le dernier travail de ma journée :

HIC IACET VENE(RABI)LIS PICTOR FR(ATER) JO(ANNES) DE FLO-(RENTIA), ORDI(NI)S.PRAEDICATORUM 14LV.
NON MIHI SIT LAUDI, QUOD ERAM VELUT ALTER APELLES, M
SED QUOD LUCRA TUIS OMNIA, CHRISTE, DABAM ; CCCC
ALTERA NAM TERRIS OPERA EXTANT, ALTERA CAELO. L.
URIS ME JOANNEM FLOS TULIT ETRURIAE. V

Ne me glorifiez pas d'avoir été comme un autre Apelles
Mais bien d'avoir donné aux tiens, ô Christ, le salaire de mon travail ;
Car autres sont les œuvres de la terre, autres celles du Ciel ;
C'est la fleur de l'Étrurie qui me donna le jour.

Si j'avais pris le chemin de la Minerve pour voir cette simple pierre, et qu'elle m'eût été indiquée et expliquée par quelque « Guide », j'aurais éprouvé une déception. Mais j'avais passé en revue les mausolées somptueux de ce riche sanctuaire, j'avais examiné les tombeaux des papes de la maison de Médicis, Léon X, Clément VII ; ceux d'Urbain VII et de Benoît XIII ; les monuments de Jean de Turrecremata, de Guillaume Durand et d'autres grands hommes ; j'avais pu admirer les chefs-d'œuvre des Cosmates Mino de Fiesole, Raffaelino del Garbo et d'autres, et enfin le Christ de Michel-Ange, expression suprême d'une conception toute matérielle de la plus haute sainteté et qu'un artiste, poussé dans cette voie, aurait quelque peine à dépasser.

Près de l'autel majeur, où repose Ste Catherine de Sienne, je me trouvai subitement en présence de la pierre sous laquelle l'artiste dominicain qui avait tant de points de ressemblance avec cette sainte, trouva sa tombe. Qui, aujourd'hui, se passionne, qui s'inspire encore au souvenir de ces grands hommes, dont les monuments magnifiques, parfois d'une beauté réelle, étalent toute leur splendeur ? et cependant il est suggestif de les voir ainsi remis en mémoire. Mais cette sainte et ce bienheureux vivent encore aujourd'hui dans les cœurs. Cinq ans avant Angelico (fin de l'année 1450 ou commencement de 1451) mourait à Cologne maître Étienne Lochner [1]. Déjà Förster a fait ressortir avec raison, que Étienne de Cologne est en opposition aussi marquée avec l'école des frères Van Eyck, que Giovanni l'était à Florence à la tendance réaliste des peintres modernes de son temps. De même que Masaccio les Van Eyck doivent être regardés comme les initiateurs, les premiers représentants de l'art moderne.

Il est assurément remarquable que sur les peintures du Jugement dernier au Musée de Cologne nous trouvons représentée la rencontre des bienheureux avec leurs anges gardiens, à peu près de la même manière que sur les tableaux d'Angelico. Dans les œuvres des deux artistes, on voit

1. *Kölnische Künstler in alter und neuer Zeit*, von MERLO, neu bearbeitet von FIRMENICH-RICHARTZ (Dusseldorf, Schwann, 1895), col. 850.

les élus entrer par les portes de la Jérusalem céleste. On pourrait rappeler bien d'autres concordances difficiles à mettre simplement au compte des traditions iconographiques qui, au moyen âge, avaient cours dans toute l'Europe chrétienne.

Groupe des Prophètes. (Eglise d'Orvieto.)

Cependant, entre les deux maîtres, il y a aussi de notables différences. Maître Étienne fait d'abord habiller les élus à la porte du ciel par St Pierre. Il rapproche souvent les contrastes ; il est plus naïf et tout à la fois plus heurté que le peintre dominicain dont l'esprit est plus cultivé, le sentiment plus délicat, le talent plus raffiné. Le peintre colonais est un bourgeois allemand au cœur droit, aux allures simples ; Giovanni est un prêtre italien, un religieux, bien près d'être un saint. Mais à peser les analogies et les différences, les rapports entre les conceptions des deux artistes en ce qui

concerne les aimables entretiens des élus avec leurs anges gardiens, leurs tendres embrassements et la conduite que donnent encore ces derniers à leurs protégés est à retenir. L'identité des draperies des anges, leurs robes, relevées à la ceinture, sont également à noter. Maître Étienne était originaire de Meersburg près de Constance, et c'est dans l'année 1442 qu'il paraît pour la première fois dans un document colonais. Il se peut qu'avant de s'établir définitivement à Cologne, il ait fait un voyage en Italie ; il peut y avoir vu les peintures de Fra Angelico, et comme celui-ci travaillait de 1418-1436 à Fiesole, et de 1436-1445 à Florence, des rapports personnels entre les deux peintres ont pu exister. Je n'oserais l'affirmer. On peut d'ailleurs encore expliquer d'autre manière les analogies. Quelque livre de dévotion très répandu, un dominicain ami des arts et qui connaissait le célèbre confrère de l'Ordre, peuvent avoir servi de lien et d'intermédiaire.

Quoi qu'il en soit, les deux maîtres ont entre eux une parenté spirituelle. Non sans raison on les a regardés tous deux comme les représentants du mysticisme dans l'art. Tous deux sont, le premier de l'autre côté des Alpes et le second de ce côté, les derniers maîtres, mais aussi les peintres de l'ordre le plus élevé, inspirés encore par les principes les plus purs de l'art du moyen âge.

J. Helbig.

Mélanges.

Le Couronnement de la Ste Vierge.

Notes sur le développement de ce sujet et sur diverses manières de le représenter/ particulièrement en Italie.

LE Couronnement de la Vierge, sujet fort en faveur chez les peintres d'une certaine époque, fait absolument défaut dans les plus anciennes formes de l'art chrétien.

Le culte de la Ste Vierge,existant dans l'Église primitive, ne se développa que lentement; il n'atteignit son apogée que dans l'art du XIIe et du XIIIe siècle. L'art des catacombes s'est contenté de traiter seulement certains sujets de la vie de la Ste Vierge. L'Annonciation, en plusieurs compositions, même si on exclut l'exemple tant disputé du cimetière de Ste-Priscille ; la Nativité, rarement représentée en peinture aux époques primitives, — quoique M. Rossi en ait trouvé un spécimen dans le cimetière de St-Sébastien qu'il attribuait au Ve siècle, — a joui au contraire d'une grande popularité dans la sculpture.

L'Adoration des Mages a été traitée en peinture et en sculpture dans des cas innombrables. La composition de la Chapelle grecque au cimetière de Ste-Priscille, remontant à la première moitié du IIe siècle, est reconnue comme le plus ancien exemple qui existe, tandis qu'à Fünfkirchen,en Hongrie, on conserve dans une ancienne chambre sépulcrale (1), près de la cathédrale, les restes d'une composition datant du IVe siècle, exemple unique connu de cette époque jusqu'à présent de ce côté des Alpes.

La Visitation, le Mariage, d'autres épisodes de la vie de la Ste Vierge se rencontrent, quoique bien moins fréquemment ; mais on chercherait vainement une indication quelconque de ces sujets de la glorification de Notre-Dame tant favorisés dans l'art des siècles suivants. Les symboles externes de la souveraineté même sont absents ; la Reine des cieux, chantée par l'Église aux premiers siècles, est rarement couronnée ; tandis que dans les mosaïques des meilleures époques, les saints et les martyrs viennent lui offrir leurs diadèmes gemmés et leurs couronnes de fleurs, ou sont rangés, couronnés, autour d'elle ; celle qui reçoit cet hommage, se tient debout au milieu d'eux ou bien est assise avec l'Enfant, simplement nimbée et voilée de son long manteau. Ainsi on la voit à Ravenne à St-Apollinaire (1), à Rome dans les chapelles de St-Zenone (2) (à Ste-Praxède) et de St-Venance (3) (Basilica di S. Theodore), sur l'arc triomphal de Ste-Praxède (4), et en bien d'autres exemples.

Voilée mais sans nimbe, on la voit au cimetière de Ste-Priscille, dans cette très remarquable peinture avec le prophète Isaïe (5), qui remonte, selon les meilleures autorités,aux confins de l'époque apostolique, et qui, par conséquent, doit être considérée comme la plus ancienne représentation de la Mère de Dieu qui existe. Voilée comme une matrone romaine dans un ivoire du XIe siècle (6). Nimbée et voilée enfin, elle paraît dans des cas innombrables. Dans l'attitude d'orante aux Catacombes; sur les coupes de verre, dans le célèbre Codex syriaque de la Bibliothèque Laurentienne à Florence (VIe siècle) (7), dans la mosaïque de St-Venance à St-Jean de Latran (VIIe s.) (8) et en d'autres exemples. Nimbée et

1. La construction de ce cubiculum, découvert en 1780 sous la colline où est située la cathédrale, aussi bien que le cycle de ses peintures murales, le lie intimement avec les cimetières de Rome. L'Adoration des Mages, quoique très fragmentaire, a une haute importance pour l'histoire de l'art chrétien de ce côté des Alpes. (Voir *Mittheilungen d. K. K. cent. Commission*, XVIII, 57.)

1. La Madone assise avec l'Enfant ; des saintes, précédées des trois rois mages, viennent lui offrir leurs couronnes. Garucci, *Arte Cristiana*, IV.Pl. 244.

2. La Madone en buste, voilée et nimbée, au sommet de l'arc à l'entrée de la chapelle St-Zenone ; à droite et à gauche, des saintes couronnées. Garucci, IV.Pl. 287.

3. Debout, nimbée et voilée au milieu des saints. Gar. IV. Pl. 272-273.

4. Nimbée et voilée dans l'attitude d'orante à droite du Christ, mais sur un niveau plus bas ; vis-à-vis d'elle, Ste Praxède couronnée ; à droite et à gauche,des saints tenant leurs couronnes à la main. Gar., IV. 284.

5. Gar., II. Pl. 81 ; Liell, *Die Darstellungen der allerseligsten Jungfrau Maria auf den Kunstdenkmälern der Katakomben*, 316-23. Pl. V.

6. Couverture de Ms. Paris, Bibl.Nat. Lat. N° 8849.

7. Labarte, *Arts industriels du moyen âge*, II.Pl. 44.

8. Clausse, *Basiliques et mosaïques chrétiennes*, I, 176.

voilée, debout à la droite de son Fils et de même grandeur que lui, dans la *Topographie chrétienne* de Cosme Indicopleuste, dans la Bibliothèque du Vatican (1). C'est la conception presque invariable suivie dans l'art pendant des siècles. Dans les plus anciens exemples le manteau est souvent violet ; plus tard il devient bleu.

Parmi les rares exceptions où elle est couronnée, il convient de citer l'Annonciation qui fait partie de la série à Sta-Maria Maggiore (2) datant du Ve siècle, où la Vierge a la tête ceinte d'un petit cercle gemmé.

Une intéressante composition à la cathédrale de Parenzo en Istrie (VIIe ou VIIIe s.) (3) nous montre la Madone intronisée avec son divin Fils, tandis que la main divine, vue à travers les nuages, tient une couronne au-dessus de sa tête, composition qui a son prototype dans plusieurs peintures des Catacombes, où l'on voit des couronnes suspendues au-dessus des fidèles qui s'y étaient faits peindre, comme dans cette noble figure d'orante au cimetière supérieur de San-Gennaro à Naples (4). Ce motif, du reste, qui se rencontre aussi très souvent dans les mosaïques, a été adopté aussi bien pour le Christ et les martyrs que pour la Ste Vierge. A travers les siècles on peut poursuivre l'évolution de cette idée de la souveraineté. On se rend compte de la transformation qu'a subie la conception simple et digne des primitifs aux périodes successives de l'art.

L'Église a toujours attaché une grande importance aux mosaïques de Sta-Maria Maggiore (432-440) comme preuve de la vénération pour la Mère de Dieu, dès le premier siècle qui suivit l'édit de Milan (5). La célébration solennelle de la fête de l'Assomption avant le VIe siècle, et l'affirmation en propres termes que la Ste Vierge a été enlevée au ciel en corps et en âme ; les homélies consacrées à ce sujet par St Grégoire de Tours (6), St André de Crête (7), St Ildefonse de Tolède (8), St Jean Damascène (1), St Bernard de Clairvaux (2) et une foule d'autres ; la littérature toujours croissante, qui s'attacha à décrire la vie de Notre-Dame et à chanter ses louanges, tout cela contribua à développer la dévotion et à exalter l'imagination des artistes. Les mots enflammés prononcés en honneur de la Mère de Dieu allèrent se fixer à jamais sur les murs des églises, dans l'œuvre des mosaïstes et des peintres, dans les vitraux, dans les sculptures, dans les miniatures, sous toutes les formes diverses par lesquelles l'art savait s'exprimer et se rendre intelligible au peuple.

Dès le VIe siècle on peut suivre pas à pas le développement du sentiment et de l'idée qui atteignent leur apogée dans les compositions de l'Assomption et du Couronnement, mais il n'a pas fallu moins de six siècles d'une évolution lente mais sûre, pour que cette idée atteignît son développement complet.

Les Vierges en orantes des premiers siècles prennent peu à peu des proportions plus grandes, comme dans ce noble exemple de la chapelle de l'Archevêché à Ravenne (3) où la Madone se tient debout entre deux rideaux entr'ouverts, symbolisant l'introduction dans le Paradis, composition intéressante qu'on regarde comme une forme primitive de l'Assomption.

Dès le VIIe siècle nous voyons naître des conceptions, qui représentent, d'une manière plus prononcée, la gloire et la puissance de la Mère de Dieu. La Vierge Triomphante, la Vierge en Majesté, la Vierge Avocate et Protectrice, devant laquelle les princes de l'Église et de la terre se prosternent avec une profonde humilité, sont autant de témoins de ce culte croissant.

L'artiste, pour marquer davantage la signification de son image, donne à la Vierge des proportions toujours considérables, et au suppliant des dimensions remarquablement petites.

Un des premiers exemples de ce genre est la grande Vierge richement vêtue, nimbée d'or et portant une haute couronne fleuronnée qui occupa à St-Pierre la place principale dans la chapelle qui lui fut dédiée par le pape Jean VII, composition qui remonte aux premières années

1. Garucci, III. 151.
2. Garucci, IV. Pl. 208.
3. Garucci, IV. Pl. 276.
4. Garucci ,II. Pl. 96.
5. Clausse, II, 439.
6. *De Glor. mart B. V. P.* T. VI.
7. *Or. 2 De Laudibus Assumpt. Virg.; In Dormit. S. Mariæ* B. Vet. Patr. V. 13
8. *Sermo 6 De Assumptione.*

1. Le Quien, *Op. St Jo. Damasc.*
2. *In Assump. B. Mariæ V.* A. Schulze XXXIX XLIII.
3. Voir T. VII de cette *Revue*, 4 livr.

du VIIIe siècle. Le Pape s'était fait peindre à ses pieds en petites dimensions lui offrant son oratoire, avec la légende : « *Beatae Dei Genitricis Servus* », et plus bas : « Joannes Indignus Episcopus Fecit. »

Cette Vierge, importante pour l'évolution qui s'opère, a été identifiée avec une mosaïque conservée maintenant dans l'église de St-Marc à Florence, où elle avait été transportée en 1609. Grâce à une heureuse découverte à la Bibliothèque Ambrosienne (1), on a pu reconstruire, en quelque sorte, ces mosaïques de la chapelle « del Presepio », démolie au commencement du XVIIe siècle. Le portrait du Pape Jean, dans un état pitoyable, a été retrouvé dans les cryptes du Vatican ; d'autres restes fragmentaires de ces mosaïques se trouvent actuellement au Musée chrétien du palais du Latran, à Sta-Maria in Cosmedin et dans les cryptes de St-Pierre.

Ce genre de composition prévalut pendant des siècles.

A Palerme, dans l'église de Sta-Maria dell'Amiraglio, la Ste Vierge de proportions majestueuses se tient debout, ayant le fondateur, l'amiral Georges d'Antioch, prosterné à ses pieds. Intercédant pour lui près de son Fils, elle tient un parchemin sur lequel est inscrite la prière que l'amiral récite pour obtenir par le pardon de ses péchés le salut éternel.

A l'abbaye de Monréale, Guillaume II, couronné et de très petite taille, offre son édicule à la Vierge intronisée (mosaïque du XIIe s.). Dans le couvent de St-Grégoire en Sicile fondé, selon la tradition, par ce saint, la Madone, assise sur un trône, est très grande ; St Grégoire, agenouillé, lui offre un parchemin avec le texte : « *Qui plasmavit me,* » revendiquant ainsi son titre de fondateur.

De même dans la célèbre mosaïque de St-Jean de Latran, le pape Nicolas IV, auteur des mosaïques, exprime, par l'humilité de son attitude aux pieds de la Vierge, ce que dit l'inscription : « Nicolas serviteur de la sainte Mère de Dieu. »

Sur les fonts de baptême de Hildesheim (XIIIe siècle) la Vierge couronnée est intronisée avec l'Enfant qui tient un sceptre ; le moine Wilbert, de Hildesheim, prosterné à ses pieds, lui offre l'œuvre.

La Madone triomphante de Sta-Maria in Domenica (IXe s.), aujourd'hui Sta-Maria in Navicella, sur le Mont Cœlius, est un autre exemple très important de cette évolution, puisque la Ste Vierge occupe la place d'honneur dans la voûte centrale de l'abside, réservée ordinairement au Christ dans les basiliques.

Il est vrai qu'elle tient son divin Fils entre les bras, mais c'est elle qui attire la vénération universelle, c'est devant elle que le pape Pascal, auteur des mosaïques, se prosterne, c'est à elle que se rapporte la grande inscription qui occupe toute la partie inférieure, c'est pour lui rendre honneur qu'a été introduite la foule d'anges montant jusqu'au sommet de la voûte. Malgré l'infériorité de cette mosaïque comme œuvre d'art, c'est un document précieux pour l'histoire du culte de la Mère de Dieu. La Vierge glorifiée de Ste-Marie en Navicelle peut être considérée comme le germe de toutes ces compositions si répandues, si infiniment variées des siècles successifs.

Trois siècles doivent s'écouler avant la mosaïque de Sta-Maria in Trastevere, œuvre splendide dont l'auteur est inconnu, mais qui se distingue entièrement des mosaïques des siècles précédents. Et si l'auteur est un novateur sous le rapport du style, il l'est incontestablement aussi au point de vue de la composition. Pour la première fois nous y voyons la Mère assise à côté de son divin Fils sur un même trône, avec tous les emblèmes de la souveraineté. Vêtue d'une robe dorée, couronnée d'un diadème, elle est placée à droite de son Fils qui l'embrasse en indiquant un livre ouvert où sont inscrites ces paroles : « Veni, Electa mea, et ponam in te thronum meum. » Elle répond avec ces mots : « Leva ejus sub capite meo et dextra illius amplexabitur me. » On a voulu voir aussi dans cette composition une allusion au symbolisme du psaume : « Astitit regina a dextris tuis in vestitu deaurato. »

L'auteur de cette mosaïque a été le premier, croyons-nous, qui a osé, dans une grande décoration murale, placer la Mère sur le niveau de son Fils. Un siècle et demi plus tard, le Fils rend

1. V. MS. A. 168 f. 9m, découvert par M. Müntz. Voir aussi *Rev. archéologique*, T. XXXIV, 158 ; *Bibl. des Écoles françaises d'Athènes et de Rome*, T. I, 22; Clausse, II, 415.

hommage à sa Mère et la couronne en présence de toute la compagnie céleste des anges et des saints.

C'est la célèbre mosaïque de l'abside de Sta-Maria Maggiore, exécutée par Jacopo Turriti, vers 1292, par ordre du pape Nicolas IV, qui nous montre le développement complet de la composition. Au centre de la voûte nous voyons dans une auréole circulaire, dont le fond bleu constellé représente le ciel, le Christ et la Vierge, de très grandes dimensions, vus de face et siégeant sur le même trône. Le Sauveur pose la couronne sur la tête de sa Mère de la main droite et tient de la main gauche un livre, inscrit comme à Sta-Maria in Trastevere : « Veni Electa mea, » etc. Neuf anges en adoration se pressent de chaque côté du trône, représentant les neuf chœurs célestes ; à droite et à gauche les deux Sts Jean, St Pierre et St Paul, les deux Franciscains alors récemment canonisés : François d'Assise et Antoine de Padoue, enfin, représenté en très petites proportions, le donateur de l'œuvre, le pape franciscain Nicolas et le cardinal Jacopo Colonna. A droite et à gauche sur le fond doré, deux grandes tiges ornementales s'élèvent vers le sommet de la voûte ; à travers ce riche feuillage sont disséminés des paons, symboles de l'immortalité, et d'autres oiseaux, emblèmes en général de tout ce qui concerne l'âme. Sous l'auréole on lit l'inscription :

« La Vierge Marie prend place sur le siège du Maître, trône constellé sur lequel est assis le Roi des rois.

« La Mère de Dieu est emportée par des chœurs d'anges jusqu'aux royaumes célestes (1). »

Plus bas Turriti a représenté divers épisodes de la vie du Christ et de sa Mère. Au centre, juste en dessous du Couronnement, se trouve la Mort de la Vierge, l'artiste passant ainsi, comme les Byzantins — qui ne représentent pas l'Assomption — de la Mort ou Dormition, au Couronnement.

A en croire Malvasia (2), il y avait de son temps un tableau du Couronnement au réfectoire de San-Francesco à Bologna, datant de l'an 1244, composition qui serait donc antérieure de près de cinquante ans à la mosaïque de Sta-Maria Maggiore. Toutefois nous n'avons aucune preuve de l'authenticité de cette date, et Turriti peut bien être considéré comme le premier, qui, par une représentation détaillée du sujet et par un genre de composition inconnu avant lui, a ouvert la voie aux artistes innombrables et a ainsi exercé une influence prépondérante, même pendant des siècles, qui s'est fait sentir plus ou moins dans toutes les écoles de l'Italie.

Au moyen âge, comme aux époques antérieures, la littérature a exercé une influence considérable sur les artistes. L'Évangile apocryphe *De Transitu b. Mariæ Virginis*, quoique condamné par l'Église, était très répandu, particulièrement dans la poésie, à partir du XIIe siècle.

Le cycle connu sous le titre de *Biblia pauperum*, dont l'auteur est inconnu, mais dont l'origine doit être cherchée dans ces mosaïques « du genre narratif » qui mettaient en corrélation les scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, a été pendant plusieurs générations un véritable manuel pour les peintres ; un grand nombre de fresques, de sculptures et spécialement de vitraux semblent être inspirés directement par cette source. Au XIIIe siècle le même genre de littérature fut augmenté par les Miroirs : le *Speculum* de Vincent de Beauvais, le *Speculum Humanæ Salvationis*, de Giov. Andrea de Bologna et le *Speculum S. Mariæ Virginis*, de St Bonaventure.

Dans la Bible des Pauvres, le Couronnement de la Vierge est placé entre la Descente du St-Esprit et le Jugement dernier. Le Christ, assis avec sa Mère sur un même siège, se tourne vers elle et la couronne; la composition est accompagnée à droite et à gauche des types de l'Ancien Testament : Betsabée couronnée par Salomon (1) et Esther (2) couronnée par Assuérus.

1. Clausse, I, 443.
2. *Felsina Pittrice*, I, p. 8, ed. 1678.

1. Dès les temps primitifs Salomon a toujours été considéré comme un type du Christ (S. Augustin, *Civ. Dei*, lib. XVII, cap. VIII) et le trône de Salomon comme type de la Ste Vierge.

« Unde ipsa est tronus ille grandis de quo dicitur III Regum, X : fecit Salomon thronum de ebore grandem. Thronus vero Salomonis est Maria, » etc. (*Speculum B. Virg.*, cap. 2.)

2. S. Bonaventure dit de Esther : « Igitur gloriosissima Maria omnes sanctos excedit..... in gratia glorie, in gratia

La même composition, avec quelques variantes, est reproduite dans une miniature flamande du XIVe siècle au British Museum. (*Speculum Hum. Sal.*, Kings, 5, f. 28.)

Le manuel du mont Athos ne donne aucun précepte pour la représentation du Couronnement, mais les plus récentes recherches ont établi que la valeur de ce manuel du moine Denys est assez problématique.

Dans sa forme actuelle on peut le considérer, non comme un formulaire d'après lequel ont travaillé les peintres, mais plutôt comme compilation fondée en partie sur des sources plus anciennes, et en partie sur une étude des miniatures et des peintures de l'Art chrétien. L'absence du Couronnement comme sujet, pourrait prouver du reste qu'on n'a pas traité ce sujet, ou du moins rarement, dans les miniatures des époques reculées.

Mais la source qui plus que toute autre a contribué à populariser le sujet, source où les artistes ont puisé, pour ainsi dire à pleines mains, c'est le *Speculum Sanctorum* ou *Legenda Aurea* de Jacobus de Voragine, archevêque de Gênes (m. 1298).

L'immense popularité de cette compilation est établie par le grand nombre de copies manuscrites existant en diverses langues.

On connaît de nombreux Mss. de la traduction française de Jean de Vignay ; parmi ceux-ci, il en est un, conservé au British Museum (1), admirablement peint, montrant à la première page une petite miniature du Couronnement : le Christ et sa Mère assis devant un fond de tapisserie avec trois anges, dont l'un tient la couronne au-dessus de la tête de la Vierge.

Après l'invention de l'imprimerie, la *Legenda aurea* comme le *Speculum* de Vincent de Beauvais, fut très répandue dans tous les pays. La première édition italienne de la Légende remonte à 1475 : un an plus tard Bartolomé Buyer, de Lyon, publia la première édition française.

L'impression française du British Museum, de 1480, a été attribuée à l'atelier de Colard Mansion, de Bruges (1), le maître de Caxton dans l'art typographique. On a même pu démontrer par des preuves incontestables, que c'était sur celle-ci que Caxton a établi son édition de la Légende publiée en 1483.

Dans les chapitres consacrés à l'Assomption, l'auteur a donné divers récits descriptifs, fort vivants, de la réception au ciel de la Mère de Dieu par la « Chevalerie des cieulx », quoique la cérémonie actuelle du Couronnement n'y soit pas nommée. Nous en empruntons quelques extraits :

« *La manière de lassumption de la tressainte Vierge Marie,* » dit l'auteur, « *est monstre en ung sermon fait et ordonne de divers diz des sains lequel est leu solennellement en plusieurs eglizes et la est contenu tout ce que ien puis trouver en tout le monde es narrations des peres du trespassement de la tressainte Vierge mere de Dieu que jay mis cy a la loenge delle.* » (Ed. 1480. Brit. Museum, f. 232, 233.)

Puis citant des homélies de Girart, de Jean Damascène, d'Augustin, de Jérôme et d'autres, il donne une description détaillée de sa réception au ciel par « *la multitude des légions célestiaux.* »

..... « *Qui soit suffisant,* » dit-il, citant Jérôme, « *a penser comment la glorieuse royne du monde ala au iour dhuy..... et ausquelz chants elle fut menee a son siege et comment elle fut receve de son filz et a colee a paisible voult et a clere face..... La chevalerie des cieulx vint hastivement a lencontre de la mere de Dieu et la vironna de tresgrant lumiere et ladmena iusques a son ciel a louenge et a chants espirituelz..... Le Sauveur tout per soy vint a lencontre hastivement et la mist avec lui en son siege a grant ioie* ».

Et encore, parlant de sa réception par la hiérarchie des cieux, et citant Girart il dit : « *Les cieulx recevrent la benoite vierge les angelz selleescierent* (2) *les archanges*

premiorum. Unde bene ipsa signata est per Hester reginam : de qua legitur quod ducta ad cubiculum regis Assueri habuit et misericordiam coram eo super omnes mulieres, et posuit dyadema regni in capite eius. Hester interpretatur evacuata, elevata: hoc optime convenit Marie de qua beatus Hieronimus ait : Elevatur super choros angelorum ut possit speciem vultum que videre Salvatoris.... Ista Hester regina beata Virgo Maria ducta est in eius assumptione in cubiculum regis Assueri Regis eterni : in cubiculum utique de quo Augustinus Mariam alloquens ait : Tu in cubiculi regii beatitudine gemmis ac margaritis ornata consistis..... nam revera in capite eius Rex regum dyadema regni posuit, dyadema certe tam impretiabile ». (*Spec. B. V.*, cap. VI.) Esther est encore comparée à la Ste Vierge dans les chapitres III et V.

(Ed. Ant. Sorg. Augsburg, 1476. Brit. Mus., c. 13, b. 8.)

1. La date de ce Ms. est d'environ 1382.

1. Une autre preuve de la provenance flamande de cette impression est le fait qu'elle a subi une augmentation non seulement de saints et de saintes françaises, mais encore de plusieurs saints spécialement vénérés dans les Pays-Bas, comme St Bavon de Gand, St Tillon, Ste Waudru, St Piat de Tournay, etc.

2. Leescier, leecier etc. se réjouir. (V. Godefroy, *Dict. de l'ancienne langue française.*)

sesiouirent les thrones chanterent/ les dominacions sentrehonourerent les princes armonisierent/ les puissances harperent/ cherubin et seraphin chanterent louenges/ enmenant au siege de la divine et souveraine mageste »..... Elle fut, continue-t-il « *honouree et avironnee de la compaignie des angelz encloses des turbes des archangelz possedee des thrones et chainte entour des dominacions/ avironnee des services des puissances acolee des embracements des princes/ tournoiee entour des honneurs des vertus et obeie des loenges des cherubins/ et possedee de toutes pars des non raccomptables chancons des seraphins. Et la tres non raccomptable trinite lesioist de pardurable leesce et sa grace redonde toute en elle et fait tous les autres entendre a icelle* (1). *La tresresplendissant ordre des apostres le honneur la multitude des martirs lui supplie en toutes manieres come a si grant dame leffort* (2) *sans nombre des confesseurs lui continue son chant/ la tres noble compaignie des vierges fait noble Karole a la gloire dicelle/..... et les très mauvais diables lui crient mercy/* »

Très semblable est la description faite par St Bernard dans un de ses discours : « de l'assumption nostre dame » :

« *Et ceu assi qui poroit penser, cum gloriosement li röine del munde soit hui montéie en ciel et per cum grant devocion venist encontre lei tote li multitudine des celestienes legions et per quels melodies et per quels chanz ele fut condue de ci al trone de glore? Et qui poroit nes* (3) *aasmer* (4), *per cum paisivle viaire et per cum esclairieie fazon ou per quels espiritels embracemenz ses filz l'ait receve et esalcieie sur tote criature per tel honor cum a tel mere apertient, et per tel glore cum a tel filz apertient* (5). »

On ne saurait s'étonner qu'un récit, si rempli d'épisodes pittoresques, ait eu un grand attrait pour les peintres, et que le sujet, répandu dans le monde chrétien tout entier au moyen de sermons qui, au témoignage de l'auteur de la Légende dorée, se faisaient annuellement le jour de l'Assomption, ait trouvé des interprètes dans tous les pays. Dès le XIIIe siècle, les représentations de la Mort, de l'Assomption et surtout du Couronnement de la Vierge, deviennent de plus en plus fréquentes, et en maints exemples elles paraissent comme la traduction textuelle de l'un ou l'autre épisode décrit par la Légende.

L'Assomption, composition mouvementée et dramatique, n'a trouvé une interprétation complètement satisfaisante que dans l'art du XVIe siècle ; le Couronnement, au contraire, avec ses motifs calmes répondait particulièrement au goût et au sentiment de l'art de la première Renaissance en Italie, et, pendant deux siècles, cette composition a joui d'une remarquable popularité ; à partir du premier quart du XVIe siècle on ne la rencontre que bien rarement ; les conditions plus saisissantes de l'Assomption l'avaient détrônée (1). Parmi les derniers exemples d'une composition qui a pris racine dans une période d'art plus simple et plus pure, est la splendide fresque de Giovan-Antonio Bazzi, à Sienne, qui complète dignement sa série de la vie de la Ste Vierge dans l'Oratoire de S. Bernardino. Au XIVe siècle nous avons, pour n'indiquer que quelques exemples : deux compositions à Assise, une de l'école de Cimabue, dans l'église supérieure ; l'autre de l'école de Giotto, dans l'église inférieure, citée avec admiration par Vasari et attribuée par lui à Giottino, qui se trouve maintenant dans un très mauvais état ; le tableau de la chapelle Baroncelli, à Florence, attribué à Giotto avec la signature, probablement fausse, et la date 1334 ; celui de l'Académie de Florence attribué à Ugolino de Sienne ; un autre, de Giuste de Padoue dans la Galerie Nationale de Londres, daté de 1367. Toutes ces compositions et bien d'autres du même genre, font plus ou moins l'impression d'une cérémonie de Cour ; la Vierge, toujours couronnée par son Fils, tous les deux assis sur un trône qui varie de style, passant d'un simple sédille en bois jusqu'à un trône architectural richement orné. Dans l'exemple de Gentile de Fabriano, à la Galerie de la Brera, le Christ et sa Mère trônent sur les nuées, bénis par Dieu le Père, qui porte une haute couronne fleuronnée ; plus bas sur la voûte des cieux sont agenouillés des anges musiciens.

Plus primitifs sont quelques spécimens de l'école vénitienne : de Stefano Plebanus daté de 1380, panneau qui forme le centre d'un tableau de Niccolò Semitecolo ; de Lorenzo Veneziano de (?) 1371 ; de Jacobello del Fior, peintre qui de 1415-1436 fut « Gastaldo » de la Gilde des peintres à Venise. Sa composition du Couronne-

1. Icele, yselle, icelle, etc., fém. d'icel, celui.
2. Leffort, esfort, etc., armée, troupe.
3. Nes, neis, même.
4. Aasmer, aesmer, estimer, apprécier.
5. V. *Ms. d. K. Bibl. Berlin*, herausgegeben v. A. Schulze, p. 342.

1. Nous ne parlons pas de ce sujet traité par le Carrache, par Rubens et d'autres, puisque nous nous sommes imposé pour limite la première moitié du XVIe siècle, et ensuite parce que les compositions de ces peintres n'entrent guère en considération en parlant de l'art religieux.

ment, travail très rude, surchargé de figures d'un dessin peu intelligent, fut peint en 1432 pour l'évêque de Ceneda, qui s'y était fait représenter accompagné de quatre religieux et de quatre religieuses. Au premier quart du XIVe siècle Guariento de Padoue (1) avait peint à fresque un Couronnement dans l'église de St-Agostino à Padoue; et dans la même ville les célèbres fresques de la chapelle San-Giorgio, montrent ce sujet peint derrière l'autel majeur sur la même paroi où se trouve représentée la Crucifixion. A Pavie, dans l'abside de l'église de San-Michele on voit une fresque de ce sujet par un peintre nommé Andreino da Edesia, et à Naples, dans l'église de San-Giovanni a Carbonara, une représentation de proportions colossales, par un maître de l'ancienne école lombarde, Léonardo Besozzo.

Il est inutile de faire observer que le sujet a subi une interprétation très diverse, déterminée par les tendances de l'artiste, le sentiment de l'époque où l'œuvre a été produite, le goût du donateur, et mille autres circonstances. Nous donnons quelques exemples de ces motifs divers, choisis parmi la quantité d'œuvres d'art qui traitent ce sujet. Inutile de remarquer que pour chaque motif particulier, on pourrait dresser une liste énumérant des centaines d'exemples :

Couronnée par la Ste Trinité.

Elle est à genoux, de profil, devant les trois Personnes assises sur un trône. (Verrières; sculpture XVIe siècle.)

Couronnée par Dieu le Père, portant la tiare.

La Ste Vierge à genoux ; Dieu la couronne de la main droite et la bénit de la gauche. A droite et à gauche, des rideaux, tirés par des anges, laissent entrevoir la scène. Au fond une auréole de chérubins. Au premier plan sur les nuages, trois anges thuriféraires. Dans cette charmante composition la Vierge, très jeune, a les cheveux flottants. (Venise ; Bréviaire Grimani, miniature flamande, XVe siècle.)

Couronnée par le Père et le Fils.

Elle est agenouillée, vue de face ; derrière le groupe deux anges adorateurs. (Nüremberg; Germanisches Museum, sculpture en bois, Veit Stoss, XVe siècle.)

Couronnée par Dieu le Fils, bénie par le Père éternel.

1. Les deux personnes divines couronnées, siègent sur une sédille. La Madone à genoux, vue de face ; au-dessus de sa tête plane la colombe. En haut deux anges tenant des banderoles avec le texte « Benedicta sit Sancta Trinitas atque. » (Wiener Neustadt, triptyque ; peinture allemande, fin du XVe siècle.)

2. Le Christ couronnant sa Mère qui siège avec lui sur le même trône. En haut, Dieu le Père en buste, bénissant. (Rheims, portail de la cathédrale ; sculpture du XIVe siècle.)

Couronnée par le Christ devant Dieu le Père et le St-Esprit.

Sur un trône à haut dossier gemmé, Dieu le Père siégeant au centre ; à sa gauche, le St-Esprit ; à sa droite, la place réservée au Christ, qui, debout au premier plan, couronne sa Mère, agenouillée devant lui. A droite et à gauche, en trois rangs, des séraphins (bleus), des chérubins (rouges), des anges vêtus de cramoisi. Du côté droit le trône réservé à « l'Incoronata ». Les Personnes de la Ste-Trinité sont vêtues de longs manteaux blancs. (Chantilly: Coll. de feu S. A. R. le duc d'Aumale, miniature d'un livre d'heures par Jean Foucquet de Tours, 1450-60.)

Couronnée par le St-Esprit.

Le Christ, assis sur le même siège avec sa Mère, la bénit; la colombe vole vers elle, tenant la couronne dans son bec. (Klosterneuberg, Autriche, émail du XIIIe siècle.)

Couronnée par le Christ au ciel.

Marie siège en face de Lui, entourée d'une auréole de séraphins et de chérubins. Plus bas des anges musiciens et des saints agenouillés sur les nuages (1). (Florence; église Ste-Marie-Madeleine des Pazzi; tableau d'autel par Cosimo Rosselli, École florentine fin du XVe siècle.)

Couronnée par le Christ de la main gauche en présence de deux anges et des symboles des quatre évangélistes. (Florence, cathédrale ; mosaïque attribuée à Gaddo Gaddi, XIVe siècle.)

Couronnée avec les deux mains par le Christ, qui lui donne sa propre couronne, entourés d'anges et de saints. (Berlin, Galerie ; attribué à Bernardo Daddi, École florentine, XIVe siècle.)

Couronnée par le Christ, et accompagnée d'un ange.

Le Christ, couronné et nimbé, tenant le sceptre et la sphère, couronne sa Mère agenouillée. Un ange dispose le coussin sur le trône à la droite du Christ, où « l'Incoronata » doit prendre place. (M. Schöngauer, XVe siècle (reproduit, *Zeitschrift für Christliche Kunst*, I, Pl. IX.)

Couronnée par le Christ seul ; elle s'incline devant lui. (Brescia, église souterraine de Sta-Giulia, fresque, École lombarde, XVe siècle.)

Couronnée par le Christ, avec un donateur.

Les deux figures principales sont debout ; en haut deux anges musiciens et un troisième qui balance l'encensoir ; aux pieds du Christ un moine cistercien. (Kaup (monastère cistercien) près Aldekerk ; antependium brodé, École de Cologne, XIVe siècle (première moitié).

1. En 1365, le même peintre a exécuté une fresque représentant le Couronnement dans le Palais des Doges à Venise. Après l'incendie de 1577, cette composition importante fut recouverte de la grande toile de Tintoretto.

1. La Vierge n'est pas voilée ; le Christ place la couronne sur ses cheveux.

Couronnée par le Christ avec deux anges et le roi David jouant de la harpe. (Prague, passional de l'abbesse Cunigunde[1]; miniature bohémienne, XIIIe siècle.)

Couronnée par le Christ avec deux anges en adoration, et un donateur (?). (Musée du Louvre, ivoire français, fin du XIIIe siècle.)

(La figure agenouillée (donateur ?) est séparée de la composition principale et se trouve dans la collection du baron G. de Rothschild.)

Couronnée par un séraphin en présence de Dieu le Père qui la bénit. (British Museum Harl. 2900 f. 78 b., miniature française, XVe siècle.)

Couronnée par un séraphin avec le Christ bénissant et deux anges tenant des cierges allumés. (Collection M. Le Roy, Paris, triptyque en ivoire, XIIIe siècle.)

On voit une composition semblable, avec un ange couronnant la Vierge, dans la sculpture du tympan de Notre-Dame, Paris, XIIIe siècle.

Couronnée par un ange.

Le Christ, assis sur les nuées, vis-à-vis de sa Mère; des anges agenouillés derrière elle. En haut, des anges musiciens; au milieu, un ange tient la couronne dans un long voile blanc frangé d'or, qui va descendre sur elle. Au-dessus du Christ, des séraphins suspendant d'autres couronnes. (Chantilly, miniature, livre d'heures du duc de Berry. Français, XVe siècle.)

Couronnée par un ange.

Le Christ assis sur un même siège avec sa Mère, la bénit; Marie se tourne vers lui les mains jointes. Un ange lui dépose la couronne sur la tête. (Monastère bénédictin de St-Paul, Carinthie. Couverture de livre en argent doré orné d'émail, XIIIe siècle, provenant du trésor de la célèbre maison bénédictine de St-Blaise.)

Couronnée par deux anges.

Elle est à genoux, escortée d'un ange, devant Dieu le Père, qui la bénit; deux anges tiennent une couronne au-dessus de sa tête. Fond de séraphins formant auréole. (British Museum, Eg. 2045, f. 115 b. Miniature flamande, XVe siècle.)

Couronnement avec un chœur d'anges musiciens au fond. (Musée de South-Kensington. Triptyque en ivoire, École vénitienne, XIVe siècle.)

Le Couronnement comme dernière scène dans l'histoire de la sainte Vierge. Au premier plan les apôtres, groupés autour de la tombe: en haut, dans le ciel, le Couronnement. (Rome, Galerie du Vatican, Raphaël, 1502.)

Le Couronnement, comme complétant la série de la Mort et de l'Assomption. Au premier plan, le tombeau avec les apôtres. En haut, la Vierge s'élevant au ciel dans une gloire d'anges; comme lunette, le Couronnement. (Milan, Brera, Ambrogio Borgognone, 1522.)

Le Couronnement, comme vision céleste[1].

Sur la terre, des saints contemplant le Couronnement accompli au ciel par Dieu le Père.

(Florence, Académie Botticelli, c. 1482. } (École flo-
St Gemignano, Piero Pollaiuolo, 1483. } rentine.)
Gênes, bottega des Della Robbia, XVe siècle.)

Le Couronnement, en présence de la cour céleste: anges, patriarches, prophètes, saintes femmes de l'Ancien Testament, martyres, vierges, saints et saintes[2]. (Spoleto, fresque de Fra Filippo Lippi, 1465.)

Le Couronnement, en présence d'une assemblée de théologiens rangés sur des bancs en lignes perspectives. (Bologna, San-Petronio, peintre inconnu du XVe siècle.)

Le Couronnement en présence de la hiérarchie des anges. (Bruges, église de St-Jacques, Albert Cornelis, 1517.)

La sainte Vierge reçue par les chœurs des anges[3]. Couronnée, elle passe au milieu des chœurs, chacun indiqué par deux anges à sa droite et à sa gauche. En haut, arrivée en la présence de Dieu, elle siège à sa droite, couronnée. (Brit. Mus. Add. 29,434. Dessin colorié, ouvrage très rude, XIVe siècle.)

La suite du Couronnement.

La Vierge portant sa couronne à genoux devant son Fils. (St-Wolfgang, Tyrol, sculpture en bois de Michel Pacher, XVe siècle.)

L'Intronisation.

1° Au centre d'un cercle lumineux, entre les symboles des quatre évangélistes, les trois Personnes de la Ste-Trinité siégeant sur un trône à dais gothiques. Sur un trône placé perpendiculairement à celui-ci, la Vierge en

1. D'une intéressante inscription sur une de ces miniatures, nous apprenons que le livre fut composé pour Cunigunde, fille d'Ottaker II, abbesse du couvent de St-Georges à Prague, et que les miniatures et l'écriture sont de la main d'un certain Benes (Benessius), chanoine de ce même couvent.

1. Dürer a traité ce sujet dans le célèbre « Heller Altar » en 1509, mais il ne nous est connu maintenant, que par la copie de Jobst Harrich de Francfort; l'original ayant péri dans un incendie l'an 1674.

2. Cette conception de la Vierge au ciel entourée de saintes et de vierges, remonte à des sources anciennes. On la rencontre dans les écrits de Jérôme (*Epist.* XXXIX ad Paulam), de Sulpice Sévère (*Dialogues*, III, *De Virtutibus et Miraculis S. Martini; Bibl. Vet. Patr.*, VIII, 248), de Grégoire de Tours (*Mirac. Sanct. Martini B. V. P.*, VI, chap. V, 579). Les saintes femmes de l'ancien Testament sont nommées dans les actes d'une martyre, Passio St. Heliconides (*Acta sanctorum*, t. VII, maii 28, 743). — V. aussi *Rev. Arch.*, XXXIV, 356 et s. où sont nommés divers autres écrivains qui ont parlé de ce sujet. Dante, dans le *Paradiso*, a placé Eva, Rachel, Sara, Ruth et Judith aux pieds de la sainte Vierge dans le ciel. Il est certain que divers chants du *Paradiso*, tout spécialement les chants XIII et XXXIII, ont eu une influence décisive sur bien des peintures de ce sujet.

3. Cet exemple se trouve, parmi 150 autres planches, dans un poème latin décrivant la vie de la Vierge et de son Fils. Le récit de sa réception par la hiérarchie céleste (p. 151 et ss.) suit de près celui de la légende dorée.

profil, couronnée, tient les mains jointes. Autour de la gloire, des chœurs d'anges; plus bas, à droite et à gauche, des saints et des martyrs ; au premier plan, les yeux levés vers le trône on voit la multitude des Bienheureux. (Chantilly, livre d'heures, Jean Foucquet, 1450-60.)

2° La Vierge couronnée, assise à la droite de Dieu le Père qui la bénit. (Martin Schongauer, Bartsch, 71.)

3° La Vierge couronnée, assise à droite de son Fils, qui la bénit de la main droite. (Augsburg, Galerie, Hans Burckmair, 1507.)

Compositions diverses qui se rapportent à la Reine des cieux.

La Madone, dans une mandorle de flammes, intronisée sur la lune et tenant l'Enfant. Dans la région supérieure, deux anges tiennent une couronne au-dessus de sa tête. (Brit. Mus. cabinet des estampes ; gravure du maître P. W., fin du XVe siècle.) (Contenu dans un livre de prières intitulé *Rosenkrantz Marien, der wyrdiger moder Goitz.*)

La Madone assise sur la terre, accompagnée de saints et de donateurs ; en haut, le Christ entouré d'une auréole d'anges tenant une couronne au-dessus de sa tête. (Gubbio, fresque d'Ottaviano Nelli, datée 1403.)

La Madone avec l'Enfant entourée de saints ; deux anges tiennent une couronne suspendue par des cercles au-dessus de sa tête; en haut, Dieu le Père dans une auréole de séraphins, bénissant. (Urbino, Académie, Giovanni Santi, École Ombrienne, 1489.)

Une des plus belles compositions du commencement du XVe siècle est celle du moine camaldule, Don Lorenzo Monaco, maintenant aux Offices de Florence, datée 1413 (1).

Devant un autel ogival siègent, au centre, sur un même trône le Christ et sa Mère. Vêtue d'une robe blanche et d'un voile bleu, elle reçoit du Christ, qui n'est pas couronné, le diadème dont la forme ressemble à une tiare bordée d'une couronne fleuronnée. Le groupe central est entouré d'anges, chacun ayant une langue de feu au front.

A droite et à gauche sont rangés des saints, parmi lesquels on distingue saint Benoît et saint Romuald. Tout cela pourtant ne donnerait pas l'impression d'une fonction céleste, mais plutôt d'une cour terrestre, si le peintre n'avait pas eu l'idée d'introduire un fond cintré bleu parsemé d'étoiles pour exprimer le ciel ; le trône du Christ est soutenu par cette voûte céleste, et les saints sont agenouillés sur l'arc du cercle ; par ce moyen l'artiste fait comprendre que la scène se passe aux régions les plus élevées du royaume divin.

L'expression de la sainte Vierge dans ce beau tableau est si vraie, si admirablement conçue, qu'on peut affirmer que c'est une des meilleures représentations du sujet dans cette phase du développement de l'art qu'on désigne quelquefois « l'époque héroïque », période où les artistes travaillaient exclusivement au service de l'Église. Cette composition, moitié céleste, moitié terrestre, dérive, comme celles du *trecento*, des mosaïstes, qui, sur fond doré, pour figurer le ciel, font trôner le Christ et sa Mère sur une banquette très matérielle avec des accessoires absolument terrestres.

(A suivre.) C. Jocelyn FFOULKES.

1. Ce tableau est cité par Vasari comme étant peint en 1413 pour le monastère des Anges à Florence, maison affiliée à Camaldoli. Dès la fin du XVIe siècle le tableau avait disparu, et ce n'est qu'en 1830 qu'il fût retrouvé à l'abbaye de San-Pietro à Cerreto, maison réunie, dès 1414, au monastère des Anges (Vasari, II, 119, note).

Vitraux d'église.

On lit dans le *Journal des Arts*, cet intéressant article :

CHER DIRECTEUR,

L'un de vos plus excellents collaborateurs, M. André Arnoult, vous a livré un article qui m'a donné l'idée de vous parler « vitraux ».

Quoique beaucoup d'entre nous, amateurs d'art, artistes, archéologues, soient également convaincus que le temps influe considérablement sur la grande harmonie des tons et sur ce qu'on est convenu d'appeler la patine, il est certain encore que la principale cause de la décadence presque complète de cet art aussi utile que ravissant — parce qu'il est réellement la poésie qui habille et qui achève de faire parler les pierres, les boiseries, les étoffes, etc., sans parler de la musique avec laquelle il fait corps — il est certain, dis-je, que cette décadence provient souvent du dessin épuré se rapprochant trop de la nature que l'on s'évertue à implanter là où l'exacte vérité n'est point de mise. Cela manque de naïveté, de mysticisme surtout et de grandeur ; j'oserai presque dire de raideur ou sagesse de lignes, que les anciens savaient si bien marier à chacun de leurs types.

Mais surtout la différence d'émotion produite sur nous par les anciens et les nouveaux vitraux provient, en principe, de l'économie que l'on veut faire sur les plombs, leurs croisements et entrecroisements. Pour un peu, au contraire, on les supprimerait aujourd'hui, afin d'obtenir le simulacre de belles images éclairées par transparence,

Le couronnement de la Ste Vierge,

par Lorenzo Monaco. (Galerie des Offices à Florence.

ainsi qu'on le pratique pour le décor des cafés, salles de concert, etc., etc.

Tout autre est le but que se proposeraient aujourd'hui les maîtres du genre. Ils voulaient, en attendrissant l'excès de lumière des grandes baies à divers étages, faire tamiser à travers les vitres comme des rayons d'arc-en-ciel participant du sujet exprimé. Ce qu'ils voulaient encore, c'était animer et assouplir tout à la fois la rigueur des lignes d'architecture en les alliant aux vivants chapiteaux, aux cordons fleuronnés, aux clefs de voûtes pendantes, et j'irai jusqu'à dire aux chants humains, comme au jeu si poétique des orgues.

De même, les armatures en fer de ces vitraux ont, dans la fabrication moderne, perdu de leur force, et c'est une grande faute, car le fouettage produit par les grands vents amène le bris du verre, de même qu'il descelle les plombs. Il est donc de toute nécessité qu'il y ait une parfaite homogénéité entre les diverses matières qui composent un vitrail.

Il faut aussi — question très importante — que les couleurs aient la transparence nécessaire au passage de la lumière, afin que les fidèles puissent aisément se servir de leur livre de prières. Je voyais, il y a peu de temps, une belle église de vieille ville et sous-préfecture du Pas-de-Calais absolument assombrie par des vitraux modernes, et je me faisais cette réflexion qu'il serait littéralement impossible aujourd'hui de la dessiner, tandis qu'autrefois j'avais pu le faire aisément. Si, pourtant, l'auteur de ces vitraux était passé à Conches (Eure), il aurait vu qu'au XVIe siècle on respectait autrement ceux à qui l'envie peut venir d'utiliser un livre de prières, voir même de ne pas cogner son semblable en circulant parmi les chaises. On savait alors mettre le plus beau dessin au service des tons les plus riches, sans assombrir outre mesure.

A cet égard, l'architecte du monument devrait, semble-t-il, s'entendre toujours avec le fabricant de vitraux et tenir compte du plus ou moins de proximité des monuments ou habitations qui avoisinent ou peuvent assombrir l'église où l'on veut installer vitraux ou verrières, tandis que généralement c'est tout simplement le curé de la paroisse qui, passant par dessus les intentions de la fabrique, impose ses volontés ; et Dieu sait si — soit dit sans malice — c'est au séminaire qu'on apprend généralement le goût de l'architecture et du chant.

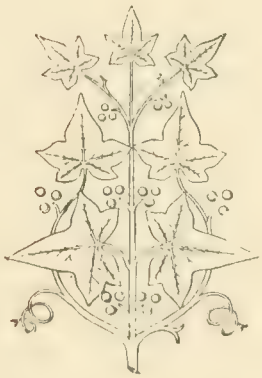
Et si les Écoles, hélas ! n'apprennent pas grand'chose de pratique, ne serait-ce pas aux Commissions historiques des départements à y tenir la main et à ne pas tout laisser faire par les architectes, même titrés, au moyen d'échanges de vues et de bonnes relations ?

Je me résume en disant : Il est plus que temps de mettre un frein à l'invasion des mauvais vitraux. Il y a en France assez de merveilles du genre pour que l'on supporte éternellement des horreurs comme presque tout ce qui s'y est fait depuis cinquante ans.

Et les concours y apportent-ils un frein ? il est permis d'en douter, puisque nous attendons encore un bon résultat.

A. R. T.

(De la Commission des Monuments historiques du Pas-de-Calais.)



Correspondance.

Italie.

Florence : La gravure de l'Adoration de Van der Goes. — La collection des portraits de peintres. — Padoue. — Les fresques de Giotto. —

J'AI déjà parlé à plusieurs reprises de la cession aux Musées de l'État de Florence de la Galerie de l'hôpital Santa Maria Nuova (1). La discrétion m'avait empêché de donner des renseignements sur le prix ; maintenant que le projet de loi est déposé au Parlement, il n'y a plus d'inconvénient à parler.

Les œuvres d'art de la Galerie, au nombre de 121, seront acquises au prix de 420.000 lires, payables par versements de 70,000 lires, sans intérêt.

Il est évident que le seul tableau l'*Adoration* par Van der Goes vaut plus que ces 420,000 lires, mais pour les raisons que nous avons indiquées, l'hôpital n'a pas pu accepter des offres qui lui avaient été faites.

Les musées étrangers et la spéculation doivent donc faire leur deuil de leurs espérances, conçues, il faut le dire, fort légèrement et sans la moindre connaissance de la situation.

La Belgique sera la première à regretter que le chef-d'œuvre de Van der Goes n'ait pu figurer dans un de ses musées ; elle aura du moins la satisfaction de pouvoir, grâce au gouvernement français, placer dans ses collections la gravure de l'*Adoration*.

Le ministère des Beaux-Arts de France, en effet, a confié la gravure du tableau à M. Léopold Flameng. Cet artiste distingué est déjà venu travailler à plusieurs reprises à Santa Maria Nuova. A en juger par le dessin, la gravure, par sa sincérité, dépassera de beaucoup les différentes gravures dont l'*Adoration* a déjà été l'objet.

— M. Ridolfi, l'éminent directeur des Musées et Galeries de Florence, s'occupe en ce moment d'installer dans de nouvelles salles situées au premier étage de la Galerie des Offices, la suite bien connue des portraits de peintres peints par eux-mêmes.

1. Voir la *Revue de l'Art chrétien*, novembre 1[illegible].

On sait que cette collection a été fondée par le cardinal Léopold de Médicis (1617+1675), frère du grand-duc Ferdinand II, et que depuis lors elle n'a cessé de s'accroître.

Les nouvelles salles publiques ne contiendront pas tous les portraits de la collection ; il en est en effet dans le nombre plusieurs qui ne méritent cet honneur ni par le rang que les peintres occupent dans l'art, ni par leurs qualités en tant que peintures ; cependant les portraits éliminés seront mis à part comme documents et tenus à la disposition de ceux qui voudront les consulter.

En raison de la sélection prochaine, il n'est peut-être pas sans intérêt de donner la liste des portraits des peintres belges, flamands et hollandais, anciens et modernes, faisant actuellement partie de la collection.

La voici par ordre alphabétique :

Baker (François de).
Bisschop (C.).
Blès (David).
Bloemart (A.).
Brekberg (J.).
Franck le jeune.
Gauffens.
Gérard Dow.
Houthorst.
Jordaens.
Konninck (P.).
Laer (P.) dit Il. Bamboccio.
Lairesse.
Le Bel.
Lucas de Leyde.
Mehus (L.).
Miel (J.).
Mievis.
Moor (Ch.).
Moro d'Utrecht.
Muller de Harlem dit Tempesta.
Musscher (M.).
Porbus.
Quentin Metsys (deux portraits).
Rembrandt (deux portraits).
Rosa d'Anvers.
Schalcken (G.).

Schonjans d'Anvers.
Spranger (B.).
Sustermans.
Van Dyck.
Van der Helst.
Van der Meer.
Van Platem dit Il Montagna.
Van der Werff.
Vos (de).
Vouet (Ferdinand).
Vump (G.).

Un des portraits les plus remarquables est celui de Quentin Metsys, daté de 1520 ; il offre cette particularité de recouvrir, sous forme de volet, le portrait de la femme du peintre et de porter au revers une page d'écriture ancienne dont voici la copie littérale :

« Portrait de Guintin Metsius d'Anvers peint « de sa propre main, lequel estant un Tres habil « marichal pour travailler avec le marteaux, de « qui on voit devant la grand Eglise de la prédit « ville un puy de fer avec des feulliages et fi- « gures ; ce jeun homme estant devenu amoureux « d'une demoiselle d'honnest maison, et s'adres- « sant a Elle, mais par son sal metier ne pouvant « arriver a son intention, la demoiselle luy ayant « fait connaitre,si en exerceroit quelque art d'Es- « stime, alors sa personne ne la seroit degoutant, « ce qui fit embrasser avec un tel zele Guintin « Massis la peinture qu'en peu de temps fut un « tres habil peintre d'Anvers, il a vescu dans le « temps de Holbein, Albert Durer, Lücas de « Hollande, sa femme est conue icy pour la « varite, son épitaphe est orne de ce vers. »

« Connubialis amor de mulcibre fecit appelem » :

Le mot *mulcibre* est assez mal écrit ; grâce à la compétence de M. Paoli, professeur à l'Université de Florence, je suis sorti d'embaras. C'est bien *mulcibre* qu'il faut lire ; le mot est synonyme de Vulcain et s'applique à celui qui assouplit les métaux ; avec la lecture de M. Paoli, le vers est bien en situation. « L'amour conjugal de Vulcain fit Apelle. »

Ce n'est pas ici le lieu d'ouvrir une discussion sur le mérite de la collection de Florence ; il y aurait beaucoup à dire sur la conception du cardinal Léopold et sur la façon dont son idée a été réalisée. Si la collection renferme des portraits de premier ordre, elle en contient également de médiocres, et c'était presque inévitable. Un peintre peut être un artiste éminent sans savoir traiter le portrait ; un peintre de portraits fort habile peut fort bien ne pas savoir représenter sa propre effigie. La faveur du prince, la protection d'un conservateur peuvent ouvrir la collection à des artistes de second plan. Les caprices de la mode ont également leur influence. Que de peintres dans cette collection qui, après un moment de faveur, sont maintenant complètement oubliés!

L'établissement de la liste des contemporains appelés à figurer dans la collection est d'une extrême difficulté. Après les noms qui s'imposent, on arrive aux noms possibles,et c'est là que le choix devient presque inextricable.

En 1888, je crois, le directeur des Beaux-Arts de France, qui était M. Castagnary, voulut créer au Musée du Louvre,à l'exemple du cardinal Léopold, une collection semblable, mais sans l'obligation que les portraits fussent peints par les artistes eux-mêmes.

Selon l'usage on nomma uneCommission chargée d'établir la liste des contemporains ; après quelques séances, la Commission déclara qu'il lui était impossible de remplir sa mission, et la Direction du Louvre se contenta de réunir dans une salle spéciale les portraits qui se trouvaient épars dans le Musée. La résolution de la Commission était inévitable.

A Florence on s'est heurté dans ces dernières années à des difficultés fort inattendues. Le croirait-on ? un certain nombre de peintres invités à envoyer leurs portraits n'ont même pas fait à la Direction l'honneur d'une réponse !

Padoue. — Me trouvant, il y a quelques semaines, dans la chapelle de l'Arena de Padoue, j'ai entendu, malgré moi, une conversation entre plusieurs visiteurs dont l'un m'a paru prendre des notes pour un article de journal. Les visiteurs, à la vue d'un échafaudage élevé devant la muraille, se récriaient contre les restaurations dont les fresques de Giotto allaient, selon eux, être l'objet. Je n'avais pas pour mon compte les mêmes craintes,et cependant, après le départ de ces esthètes, j'ai interrogé les personnes qui travaillaient sur l'échafaudage, ce que les visiteurs au-

raient pu faire comme moi avant de se perdre en lamentations.

Les peintures de Giotto ne seront pas restaurées ; on se contente de boucher les trous et les fissures de l'enduit ; c'est un simple travail de consolidation devenu nécessaire par l'état des murailles ; si on avait laissé les choses comme elles sont, des fragments de la fresque se seraient inévitablement détachés; je m'en suis assuré en montant sur l'échafaudage.

L'Italie n'est plus au temps où les restaurations et les retouches se faisaient un peu au hasard et selon l'unique sentiment de ceux qui étaient chargés de ce genre de travail.

Aucune restauration ne peut avoir lieu sans l'autorisation du ministre compétent et l'avis de l'office régional des monuments nationaux chargée toujours de suivre l'opération. Le travail est confié à des spécialistes : MMrs Cini, Fiscali, Spoldi, Steffanoni et, jadis à Florence, à M. Cosimo Conti, mon ami regretté.

M. Conti,qui m'admettait à suivre ses travaux, m'a expliqué ses procédés sur place ; je les publierai un jour dans la *Revue de l'Art chrétien.*

Le ministère de l'Instruction publique d'Italie, qui a les Beaux-Arts dans ses attributions, a ouvert, il y a deux ans, un concours ayant pour objet la meilleure méthode pour la restauration et la conservation des peintures de tout genre. Plusieurs prix ont été décernés,et on assure que, dans l'intérêt de l'art, les mémoires couronnés vont être publiés.

Je ne manquerai pas de les analyser.

Florence, août 1897. GERSPACH.

Hollande.

DEPUIS plusieurs années l'État alloue des subsides considérables à la restauration de nos magnifiques églises du moyen âge, dont la plupart se trouvent aux mains des protestants. Ceux-ci ne font presque rien pour la conservation de ces monuments, de sorte que ce n'est que grâce à l'archéologue catholique, M. le *jonkheer* (chevalier) Victor de Stuers, qui dirige la division des Beaux-Arts au ministère de l'intérieur, que les vieilles cathédrales ne tombent pas en ruines.

La Réforme, en prenant possession de ces églises, a soigneusement brisé les images et les vitraux peints des fenêtres; l'intérieur de l'édifice a été partout blanchi à la chaux. En exécutant les travaux de restauration on a découvert, en maint endroit, des peintures murales; par exemple, dans la cathédrale de St-Bavon, à Harlem, que M. de Stuers fit restaurer. C'est d'un effet singulier de voir ces symboles et ces textes catholiques dans un temple protestant.

Dans l'ancienne église de St-Eusèbe, à Arnhem, on a également découvert des peintures murales sous la couche de chaux. Les régents de ce temple (protestant aussi, en dépit du nom qui lui est resté) n'ont pas voulu les faire restaurer, mais ils les ont couvertes... de petits rideaux en serge verte ! Dans le transept sud, c'est une figure de St François, qu'on a découverte; dans le transept nord, une Madone, une Fuite en Égypte et plusieurs tableaux ayant rapport aux anciennes gildes.

Les protestants ne peuvent bien se sentir chez eux dans ces églises, dont chaque pilier, chaque construction leur parle, au moyen d'un symbolisme éloquent, du catholicisme. Les chœurs sont absolument inutiles pour leurs services divins ; ils les ont fermés avec un grillage ; les chapelles latérales fermées au moyen d'une clôture en bois sont souvent devenues des magasins ; les églises sont trop grandes pour le public peu nombreux qui assiste encore aux prédications des ministres; de sorte qu'on a érigé au milieu du temple une enceinte en bois, contenant des bancs pour l'auditoire, qui se trouve ainsi rangé autour de la chaire. C'est d'un aspect qui froisse le sentiment esthétique au plus haut point.

Les protestants le savent très bien eux-mêmes. Aussi un de leurs pasteurs les plus en vue, le docteur Gunning, vient de proposer de vendre aux catholiques ces temples, devenus encombrants pour le protestantisme.

Les catholiques, entretemps, n'attendent pas cette vente pour construire de nouvelles églises. Seul dans l'évêché de Harlem, comprenant les deux provinces de Hollande (proprement dites) et celle de Zélande, l'Ordinaire vient de consacrer, dans le laps de quinze années, la cinquantième église catholique.

Ces nouvelles églises sont, pour la plupart,

construites en style gothique, le mieux adapté aux conditions du climat hollandais.

***

Le 10 novembre on a inauguré, dans l'église, de St-Michel, à Zwolle, le monument que les catholiques hollandais et nombre de notabilités étrangères ont érigé en l'honneur de Thomas a Kempis, l'auteur de l'*Imitatio Christi*, qui était originaire de Zwolle.

Le monument a été exécuté par M. MENGELBERG, d'Utrecht, lauréat du concours international ouvert à cette fin. Le Président du jury était M. l'abbé Schaepman, qui est non seulement le plus grand orateur des Pays-Bas mais aussi un profond connaisseur d'art et de l'histoire des arts.

C'est M. Schaepman qui a prononcé le discours inaugural devant le monument. Mgr l'archevêque d'Utrecht, primat de Hollande, officia lui-même aux solennités religieuses.

Le monument se compose d'un soubassement en marbre noir, contenant une niche fermée par un grillage forgé et renfermant les reliques du grand écrivain mystique. La partie supérieure du monument est exécutée, par l'auteur du projet lui-même, en pierre de Caën, couleur crême, sculptée en style gothique et représentant notamment le Christ portant la croix — le grand exemple que Thomas à Kempis avait toujours devant les yeux.

De larges contributions aux frais du monument ont été reçues de S.S. le pape, de la reine-régente, de la reine de Saxe, de la grande-duchesse héritière de Luxembourg et de plusieurs évêques.

Dans la première quinzaine de novembre plusieurs précieux manuscrits furent offerts en vente publique à Leyde. Ils proviennent de la bibliothèque de feu M. Acquoy, professeur à l'université de cette ville et un des meilleurs écrivains sur l'histoire ecclésiastique.

Quatre de ceux-là appelaient spécialement l'attention des connaisseurs. Ce sont :

1° Vingt feuillets en vélin avec capitales ornementées (superbes miniatures de l'école italienne) et montrant clairement l'influence de Giotto et de Cimabuë.

2° Un livre d'heures, petit in-8°, en langue néerlandaise. Le livre contient 147 ff. en vélin et date du XVe siècle ; les grandes et les petites initiales sont en or et en couleurs, et chaque nouvelle division présente des ornements de fleurs. La reliure est en veau antique avec fermoirs.

3° Un manuscrit flamand du XVe siècle, in-4°, 134 pages, avec quelques initiales peintes, dont plusieurs enlevées. Ce livre, relié en veau antique, lui aussi, est hélas! incomplet au commencement et à la fin.

4° « S. Thomas Aquinus, *De veritate catholicæ fidei contra gentiles*, » libri IV, in-folio. C'est un magnifique manuscrit de la même époque sur papier de 262 feuillets à deux colonnes, d'une fraîcheur extraordinaire. Il contient çà et là des notes manuscrites marginales. La reliure antique sur bois est endommagée.

Le manuscrit n° 2 a été vendu à 40, le n° 4 à 25 florins seulement. Le prix des deux autres manuscrits n'ont pas été publiés.

La *Scala Perfectionis*, ouvrage du moine carthusien anglais Walter Hilton, imprimée en 1494 à Londres par Wynkyn de Worde, successeur de William Caxton, est un incunable d'une insigne rareté. Feu M. Acquoy, professeur d'histoire ecclésiastique à l'université de Leyde, en avait acheté, en 1887, un exemplaire à la vente de la bibliothèque du comte de Preston. Il le paya 3000 florins. On ne connaît que trois exemplaires de cet ouvrage : le premier se trouve dans la bibliothèque de Cambridge, le second dans la collection de M. Gibbs, à Londres, le troisième appartenait à M. Acquoy. Or, ce troisième exemplaire vient de retourner en Angleterre. A la vente de la bibliothèque de M. Acquoy, tenue à Leyde, MM. Pickering et Chatto, de Londres, l'ont acheté au même prix que feu M. Acquoy le paya dix ans avant.

***

M. Franco de Amicis, peintre italien qui réside à Amsterdam, acheta, au mois d'août de cette année, chez un antiquaire de la ville, un tableau de l'école italienne. Le tableau représente une Madone, tenant l'Enfant JÉSUS dans ses bras, avec le petit St Jean-Baptiste à ses pieds. La Vierge est assise dans une contrée montagneuse, où l'on voit, à l'arrière-plan, un puits entouré de quelques personnes.

Or, dans la *Galleria degli Uffizi* à Florence, se trouve (n° 1125 du catalogue) un tableau qu'on avait attribué jusqu'à ces derniers temps à Raphaël, mais qu'on croit aujourd'hui être de la main de *Francia Bigo*. Ce tableau offre, exception faite de quelques détails, tout à fait la même composition que celui que M. de Amicis vient de découvrir. Cependant ce dernier est plus gracieux dans les contours, plus doux de ton que le tableau florentin, que M. de Amicis croit n'être qu'une copie du tableau qu'il possède.

Il attribue son tableau à Raphaël, et il se base sur le fait suivant.

Le *Rijksmuseum*, « Musée du Royaume », à Amsterdam possède dans sa bibliothèque une œuvre très rare, le *Recueil d'estampes d'après les tableaux des peintres les plus célèbres d'Italie, des Pays-Bas et de France*. Ce Recueil contient une gravure faite par l'Anversois Jacques Coelemans d'après un tableau de Raphaël, qui était, en 1709, en possession de la famille Boyer d'Aguilles, à Aix en Provence. La gravure est manifestement une reproduction du tableau trouvé par M. de Amicis. Seulement, sur le tableau l'Enfant JÉSUS est nu, et dans la gravure il a un linge autour des reins. Le peintre croit que le graveur aura ajouté ce détail, ou bien il est possible que le tableau ait contenu ce « repentir » qui aurait été effacé plus tard. Du reste la gravure Coelemans est exactement la reproduction faite au miroir de ce tableau.

Or, le tableau d'après lequel Coelemans travailla, a disparu depuis le démembrement de la collection Boyer d'Aguilles, famille dont il n'existe plus de descendants. M. de Amicis croit l'avoir retrouvé, et il assure y avoir découvert des vestiges du mot SANZIVS et du millésime MDIIII, les deux mots séparés par une distance assez grande, que la signature, suivant lui, aura été probablement SANZIVS VRBANVS INVENIT MDIIII. Cette même signature se trouve sur le tableau bien connu de Raphaël *Sposalizio*.

M. de Amicis croit donc avoir retrouvé l'original de la *Madonna del Pozzo* « Madone au puits » que Raphaël Sanzio a peinte en 1504 ou 1505 pour Taddeo Taddei.

***

Il est peut être peu connu hors des frontières hollandaises, que les Académies et les Sociétés savantes du pays ouvrent souvent des concours auxquels peuvent prendre part les étrangers. Au concours annuel de poésie latine, par exemple, on voit emporter le plus souvent la grande médaille d'or (ou un prix équivalent) par un Italien. C'est un Suédois qui vient de gagner le premier prix au concours d'histoire ecclésiastique.

Or, la Société théologique (protestante) de Teyler, à Harlem, a ouvert un concours, où les archéologues catholiques ont beaucoup de chances de gagner le prix. On demande, avant le 1er janvier 1898, en langue néerlandaise, française, anglaise, allemande ou latine, « Référat critique des données historiques sur l'histoire de la communauté chrétienne à Rome, jusqu'environ 150 après J.-C. »

La parole est à nos archéologues chrétiens.

Rotterdam. VAN TERM.

Allemagne.

ONSIEUR Adolphe Erman, directeur de la division d'« Égyptologie » des Musées Royaux à Berlin et membre de l'Académie des sciences de cette ville, s'occupe de composer, selon le vœu de la dite Académie, un dictionnaire égyptien. Il croit que la durée de ce travail sera d'environ dix à onze années. L'empereur Guillaume, suivant la *Wissenschaftliche Correspondenz* « Correspondance scientifique » de Berlin, a fait don d'une forte somme en faveur de la publication de cet ouvrage.

***

A Dortmund, en Westphalie, on va restaurer l'ancien hôtel-de-ville. La province contribuera aux frais par une somme de vingt mille marks. L'édifice date de l'an 1240 ; c'est l'architecte de la ville, M. Kullrich, qui conduira les travaux de restauration. L'intérieur de l'hôtel sera reconstruit tel qu'il était en 1450.

***

Le docteur W. Esser a composé un nouveau drame religieux en cinq actes, avec tableaux vivants et chœurs. Le journal catholique *La Ger-*

mania le loue hautement et le déclare digne des meilleures compositions dramatiques religieuses du moyen âge. La pièce est intitulée *Der hl. Aloysius*, « S. Louis de Gonzague », et devait être représentée pour la première fois le 7 novembre, à Munster, où chaque année, vers Noël, des drames religieux sont joués. Les costumes étaient strictement historiques, et la pièce fut représentée dans le Patronage catholique.

En Allemagne les séminaires, les associations catholiques, les couvents, etc. ont gardé fidèlement la tradition du théâtre religieux du moyen âge, et le peuple y prend beaucoup d'intérêt, comme en témoigne, pour ne citer qu'un exemple, la fameuse *Passion* d'Oberammergau.

***

La famille Marchand, propriétaire à Schmulkehlen, près de Gerwischkehmen (en Lithuanie), possède une bible datant de l'an 1491. Les aïeux de cette famille qui quittèrent l'Alsace à cause de leur adhésion au parti des Huguenots, avaient emporté avec eux ce rare livre, qui a une grandeur d'environ 30 centimètres et est orné de nombre de gravures et d'initiales en or.

***

Afin de propager l'art médailliste, le ministre des cultes prussien se propose de faire composer, d'après des projets couronnés, des médailles que le public pourra acheter à bon marché, afin d'y faire graver des inscriptions à l'occasion de jubilés, de noces, etc. On espère rendre ainsi à cette branche d'art la popularité et la floraison dont elle jouissait jadis en Allemagne.

Angleterre.

Enorme incendie a Londres ; une ancienne Eglise en péril. — Mort d'un antiquaire. — Restaurations, Démolitions, Trouvaille. — Vandalisme de Lord Grimthorpe. — Encore la cathédrale de Peterborough. — Mort de M. Pearson.

LE grand événement depuis le n° de Novembre 1897, est sans contredit le terrible incendie qui a ravagé un district de la Cité de Londres, et qui a failli détruire l'ancienne église de St-Gilles de Cripplegate,— église qui avait échappé aux conflagrations de 1574 et 1656. L'incendie du 19 novembre a été le plus terrible qui ait visité Londres depuis le grand désastre de 1666 (quand la cathédrale gothique de St-Paul a été la proie des flammes). L'importance de la destruction, cette fois, est due à l'étroitesse des rues (presque des ruelles, en quelques endroits), et à la grande hauteur des magasins, de 6 ou 7 étages, et même plus, qui existent dans ce quartier. Le toit de l'église St-Gilles, une des rares reliques du genre, où est enterré le poète Milton, a, en effet, commencé à brûler en deux endroits, et la quantité d'eau que les pompiers ont dû verser sur le bâtiment a causé des dégâts considérables. Heureusement l'église a pu échapper à une destruction totale. Il n'y a pas moins de 56 bâtiments complètement détruits, donnant sur 7 rues, et couvrant une étendue de 200 m. sur 150 m. Les pertes d'immeubles sont évaluées à 2,000,000, livres ster. et, avec les marchandises, le total monterait, dit-on, au chiffre prodigieux de 10,000,000 l. s., (soit 250,000,000 fr.) Heureusement il n'y a pas de mort d'homme à déplorer, quoique plusieurs pompiers, leur chef inclus, l'aient échappé belle plusieurs fois.

***

Les membres de la Gilde des Rançonniers (dont un des buts est la conversion de l'Angleterre), sous la direction de leur « Maître », le Révérend Philip Fletcher, après une visite aux travaux de la nouvelle cathédrale de Westminster, le 27 novembre dernier, ont été reçus en audience spéciale par S. É. le cardinal Vaughan: ils lui ont présenté une adresse et offert une bourse de £ 110 pour couvrir les frais d'une colonne de marbre à placer dans le sanctuaire de la cathédrale. En acceptant le don, S. É. a dit qu'une inscription serait placée sur la colonne, témoignant aux générations futures le zèle des membres de la Gilde, tant que durerait la cathédrale. Après cette petite cérémonie intime, à laquelle assistaient les Rançonniers au nombre de 500, le cardinal s'est retiré après leur avoir donné sa bénédiction, et l'audience s'est dispersée sous une forte pluie qui, cependant, n'éteindra pas leur ardeur pour la « Cause ».

***

L'église de Stratford-on-Avon, où l'immortel Shakespeare est enterré, a été depuis 8 ans entre les mains des restaurateurs. On a dépensé £ 6,000 souscrites pour les réparations nécessaires de l'extérieur et de l'intérieur du chœur, et pour le nettoyage des colonnes de la nef et des transepts. Maintenant on projette leur restauration, et la reconstruction de la sacristie (démolie il y a 100 ans, en conséquence de son état dangereux). M. Bodley surveille les travaux, — ce qui est la garantie d'un travail consciencieux et sérieux.

***

A la suite des travaux entrepris à Furness Abbey, on a découvert que l'ancien réfectoire avait été démoli, et que deux nouveaux réfectoires ont été érigés l'un à côté de l'autre, pour éviter le règlement cistercien défendant de manger de la viande dans le « frater ». L'un de ces nouveaux réfectoires était le « frater » gras, où ils mangeaient

de la viande trois fois par semaine; dans l'autre réfectoire, — le « frater » maigre, — on ne mangeait pas de viande. Dans la partie de l'église qui date du XVe siècle, on a découvert des pierres marquées de la période normande. Plusieurs chambres, jusqu'ici inconnues, ont été mises à découvert.

***

Les restaurations à l'église de Merton-lez-Wimbledon, faub. de Londres, sont achevées ; une charmante esquisse de la façade principale de l'église a paru dans une feuille locale à cette occasion.

***

La démolition d'anciennes et pittoresques auberges à Londres, dans les faubourgs et environs continue, malgré leur valeur artistique et les souvenirs historiques qui s'y rattachent.

***

Une exposition d'art et métiers et d'objets d'art prêtés à cette occasion, — exposition organisée par les catholiques de Wimbledon, — a eu un succès inattendu. Ouverte pour trois jours, d'abord, on a dû la continuer encore pendant deux jours. Notons un grand tableau du Sacré-Cœur, dû au pinceau d'une dame de la paroisse, et qui a été universellement admiré. Les feuilles locales parlent avec enthousiasme de cette exposition, elles l'admirent à tous les points de vue. Ajoutons que c'est le premier effort des catholiques de Wimbledon, et qu'une exposition de ce genre n'y avait jamais été tentée.

***

Nous avons à déplorer la mort de M. E. Walford, antiquaire, décédé à Ventnor, Ile de Wight, ces jours derniers, à l'âge de 74 ans, après une longue maladie. Il travaillait en collaboration avec M. Thornbury, à une histoire de « Londres ancienne et moderne », y compris les « faubourgs de Londres » *(Greater London)*, qui se republie actuellement.

***

Une chapelle du Sacré-Cœur est actuellement en construction à l'église N.-D., à Ryde (île de Wight), d'après les plans du Très Rév. chanoine Scoles. Les parois sont en marbre, et la chapelle, qui est absidale, sera éclairée de quatre petits vitraux où seront représentés « les Saints et les Saintes du Sacré-Cœur. » Les travaux avancent rapidement.

***

Ces jours derniers une société non-catholique a donné à Canterbury une représentation intitulée : « La conversion de l'Angleterre ». La pièce était montée aussi correctement que possible pour représenter les personnages revêtus des costumes de l'époque où S. Augustin est arrivé dans notre pays il y a 1300 ans. Les journaux catholiques parlent de cette intéressante représentation avec sympathie, et le « *Daily Graphic* » en a donné à sa première page une illustration assez réussie.

***

Nous avons mentionné, dans une livraison récente, que Lord Grimthorpe, le soi-disant architecte, avait offert de *restaurer* la tour de l'ancienne église de Verulam-lez-St-Alban's, à condition qu'il fût lui-même l'architecte du travail. La vieille tour a été *entièrement démolie*, et remplacée par une *nouvelle* qui, construite sur un autre emplacement, n'est pas assise sur les mêmes fondements ; les détails de l'ornementation, comme ceux de la construction, sont faux et grotesques. La rédaction du « *Builder* » a envoyé un collaborateur pour rendre compte de ce travail, et dans les notes publiées dans son numéro du 13 novembre, il dit que la grande rose du transept, à l'abbaye, est, selon lui, l'œuvre d'un homme qui n'est pas « *compos mentis* » ! Lord Grimthorpe répond dans le numéro du 20 novembre, disant, que ceux qui ne sont pas de son avis sont des ignorants indignes du nom d'architecte, en ce qui concerne la connaissance des détails des époques ! Le rédacteur du « *Builder* » prouve le contraire, et carrément. — Mais à quoi bon tirer l'oreille à Lord Grimthorpe ? Il se soucie peu de ses contradicteurs.

***

Le marquis d'Exeter fait un appel par la presse pour obtenir la somme de £ 7,500, nécessaire à la restauration devenue urgente des deux autres pignons de la façade principale et du transept nord et de la chapelle orientale de la cathédrale de Peterborough. Inutile d'ajouter que M. Pearson est chargé des travaux que le célèbre architecte dit être indispensables.

***

Dernière heure : Les journaux de ce matin, 13 décembre, annoncent la mort de M. Pearson, à l'âge de 81 ans.

JOHN A. RANDOLPH.

Londres, le 13 décembre 1897.

Travaux des Sociétés savantes.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 14 mai* 1897. — M. Pottier lit un mémoire du savant russe, M. Pharmakowsky, sur un fragment de fresque trouvé sur l'Acropole de Mycènes. C'est seulement le bras d'un personnage tenant un bouton de fleur dans sa main fermée; mais l'exécution en est si parfaite, qu'elle peut être comparée aux meilleurs dessins de l'âge classique. Ce monument est donc de nature à modifier les idées reçues sur l'imperfection des figures humaines dans les peintures de cette très haute antiquité. Les procédés techniques rappellent à la fois l'Égypte et l'Assyrie.

Séance du 28 mai. — M. Clermont-Ganneau communique à l'Académie une lettre qui lui est adressée de Jérusalem par le P. Germer-Durand sur les récentes découvertes faites par lui à Pétra. Il présente ensuite quelques observations au sujet de l'inscription nabatéenne de Pétra. M. Berger a reçu du Père Calixte Matthieu, professeur d'hébreu à Notre-Dame de France à Jérusalem, qui faisait partie de l'expédition, une lettre sur la même découverte.

Séance du 4 juin. — M. E. Müntz, qui, dans des communications antérieures, avait retracé l'histoire des illustrations de la Bible pendant les premiers siècles de l'Église, étudie aujourd'hui la période du sixième au neuvième siècle. Avec le sixième siècle, la vogue de ces représentations faiblit. A la place de fresques ou de mosaïques retraçant l'ensemble ou une période déterminée des annales du peuple d'Israël, on ne trouve plus que l'illustration de quelques épisodes. Au neuvième siècle, les scènes de la Bible rentrent en faveur: de vastes cycles, analogues à ceux des premiers siècles, prennent possession du dôme d'Aix-la-Chapelle et de l'église d'Ingelheim. A Rome, le pape Formose (891-896) fait orner la basilique du Vatican d'une série de peintures retraçant l'histoire de Noé, d'Abraham, d'Isaac et de Moïse. Grâce aux photographies exécutées par M. Bertaux, M. Müntz place sous les yeux de l'Académie les reproductions de dessins anciens représentant les peintures de la basilique de Saint-Paul-hors-les-Murs, détruites par l'incendie de 1823. Une partie de ces peintures qui retraçaient, en trente-huit compartiments, l'histoire de la Genèse, depuis la création d'Adam jusqu'à la mission de Moïse, semble antérieure à l'an 1000.

M. Clermont-Ganneau offre les fascicules 10 et 11 de son *Recueil d'archéologie orientale.*

Séance du 25 Juin. — M. Oppert lit un mémoire intitulé : *Éclaircissements sur quelques points relatifs à la dernière période de l'empire assyrien.*

M. Héron de Villefosse communique un diplôme militaire daté de l'année 139 de notre ère, qui a été découvert près de Nazareth.

M. Ch. Leger donne lecture d'un mémoire sur l'empereur Trajan dans la mythologie slave.

Séance du 2 juillet. — M. Clermont-Ganneau présente un fragment d'inscription phénicienne, qui a été découverte à Tyr et apportée à Paris par Iskander-Farah.

M. Dieulafoy communique un travail qui fait suite à son étude sur le Château-Gaillard et l'évolution de la poliorcétique au treizième siècle.

M. Delisle présente le *Catalogue des camées antiques et modernes de la Bibliothèque nationale*, publié sous les auspices de l'Académie, par M. E. Babelon. M. Delisle annonce ensuite, que la belle et rare collection de 7,000 médailles grecques, réunie par le savant et regretté Waddington, entre désormais dans la Bibliothèque.

Séance du 9 juillet. — M. Salomon Reinach présente la photographie d'un groupe en marbre, représentant une Aphrodite drapée en compagnie d'un Eros, qui offrent certains détails archaïques qui paraissent donner raison à M. Furtwaengler, d'après lequel l'Aphrodite drapée remonterait à l'époque de Phidias.

M. Clermont-Ganneau fait une communication sur la présence des Samaritains dans la ville de Jabneh, en Palestine, et sur le stratège nabatéen Makebos, battu par Hérode le Grand. Cette nationalité, mentionnée par Flavius Josèphe, est maintenant confirmée par les inscriptions nabatéennes du Sinaï. Il donne ensuite lecture d'un mémoire de M. J. Rouvier, sur les monnaies frappées, vers le milieu du IVe siècle, à Sidon, par les satrapes de Phénicie.

M. L. Gautier présente une œuvre inédite de Bossuet, composée il y a tout juste deux cents ans, publiée par M. l'abbé Levesque, directeur au séminaire Saint-Sulpice.

Séance du 16 juillet. — Le président communique une lettre du P. Delattre, contenant une inscription, trouvée dans les ruines de l'antique Thibaris, qu'il a reçue du P. Heurtebise, supérieur de l'orphelinat des Pères Blancs de Saint-Joseph de Thibar.

M. Delisle présente une brochure de M. l'abbé Ch. Urseau, intitulée : *La Vye de M. Sainct-René.*

Séance du 23 juillet. — M. Botto, directeur du Musée archéologique de l'Infant don Henrique,

à Faro (Portugal), envoie le dessin d'une inscription hébraïque intéressant l'histoire de l'israélitisme portugais. Elle a été trouvée dans les sablières aux environs de Faro.

M. de Vogüé communique l'estampage d'une inscription nabatéenne relevée à Bosra par le R. P. Séjourné.

M. L. Delisle lit une notice sur un psautier du treizième siècle, appartenant au comte de Crawford, manuscrit, qui paraît avoir été exécuté par un scribe et par un ou plusieurs enlumineurs de l'école de Paris pour un membre de la famille royale ou pour un grand dignitaire de la couronne. Les peintures rappellent à certains égards, celles de la grande Bible en trois volumes qui sont actuellement partagés entre la Bibliothèque nationale de Paris, le Musée britannique et la Bibliothèque bodléienne d'Oxford. Le psautier dont il s'agit, est depuis longtemps en Angleterre, il porte sur une des feuilles de garde la signature : *Johanne reyne* qu'on suppose être la signature de Jeanne de Navarre, fille du roi Charles le Mauvais et épouse d'abord de Jean de Montfort puis de Henri IV d'Angleterre.

M. Émile Bertaux, commence la lecture d'un travail sur *Castel del Monte et les architectes français de l'empereur Frédéric II.*

Séance du 30 juillet. — M. le prof. Frothingham, actuellement professeur d'archéologie à l'université de Princeton, fait une communication sur l'arc de Trajan, à Bénévent. Ce monument fut érigé par le Sénat à l'occasion de la construction de la grande route entre Bénévent et Brindes, pendant les années 114 et 115, au moment de l'expédition de Trajan en Orient. Ces sculptures, intéressantes comme documents historiques, surpassent en importance celles de l'arc de Constantin à Rome ; elles représentent les grands événements du règne de Trajan : la seconde guerre contre les Daces, l'érection de la Dacie en province romaine, l'entrée triomphale de Trajan à Rome, ses triomphes pacifiques, l'institution des *pueri alimentares*, l'ouverture d'un port, l'arrivée d'ambassadeurs étrangers, etc.

M Clermont-Ganneau commence la lecture d'un mémoire sur les tombeaux de David et des rois de Juda à Jérusalem.

Séance du 13 août. — M. Clermont-Ganneau termine la lecture commencée par lui dans les deux précédentes séances de son mémoire sur les tombeaux de David et des rois de Juda à Jérusalem. S'appuyant sur un ensemble de preuves historiques et traditionnelles, et surtout sur l'étude minutieuse d'un aqueduc souterrain de plus de 500 mètres de longueur, creusé dans le roc sous la colline d'Ophel, à l'époque du roi Ézéchias, comme en fait foi une vieille inscription hébraïque en caractères phéniciens, gravée au débouché de cet aqueduc, l'érudit orientaliste propose une solution nouvelle de la question. Cet aqueduc, qui est un véritable tunnel, décrit, dans sa partie méridionale, un immense détour à angle droit, jusqu'ici inexpliqué. M. Clermont-Ganneau cherche à démontrer que ce détour a été précisément effectué pour éviter l'hypogée royal qui, excavé dans les profondeurs de la colline, était interposé sur le trajet direct. Cette induction permet de déterminer avec précision sur le terrain le point où il faudrait pratiquer des fouilles pour découvrir l'entrée, encore inconnue, de l'hypogée où reposent les corps de David, de Salomon et de la plupart de leurs successeurs. Cette entrée devait consister, non pas, comme on l'a cru, en une sorte de porte monumentale, mais en un simple orifice de puits, ainsi que cela se pratiquait fréquemment dans les anciens sépulcres de Phénicie et d'Égypte. C'est ce que montre un passage probant de Flavius Josèphe, dont on n'avait pas, jusqu'ici, compris le sens. Voilà donc, dit M. Clermont-Ganneau, ce qu'il faut chercher ; c'est là *où* il faut chercher. Les fouilles pratiquées récemment par un archéologue anglais, le docteur Bliss, ne pouvaient pas aboutir ; car ce savant a creusé en dehors de la boucle de l'aqueduc, alors qu'il eût fallu creuser en dedans. En terminant, M. Clermont-Ganneau exprime le vœu que l'Académie fasse faire une nouvelle tentative, d'après ces données, sans attendre que les étrangers, s'emparant du terrain avant nous, aboutissent les premiers au succès d'une découverte si considérable pour l'histoire biblique.

Séance du 20 août. — M. Heuzey fait une communication sur les monuments du roi Ourou-Kaghina, un des rois chaldéens très antiques, que les incriptions en terre cuite, découvertes par M. de Sarzec, permettent de placer avant l'époque reculée de Naram-Sin.

M. l'abbé Chabot communique les photographies et les estampages de dix-huit inscriptions palmyréniennes qu'il a recueillies au cours de sa mission en Syrie, principalement à Alep, dans les familles Marcopoli et Poche. Ces inscriptions sont gravées à côté de bustes de femmes. Plusieurs bustes offrent un réel intérêt au point de vue de leur exécution matérielle, surtout ceux qui représentent les costumes féminins avec le détail des parures et des bijoux qui en étaient le complément.

Séance du 27 août. — M. Héron de Villefosse, président, prend la parole pour faire l'éloge funèbre de M. Léon Gautier, membre de la Compagnie, récemment décédé à Paris, âgé de 65 ans.

L'orateur rappelle les principaux ouvrages de Léon Gautier, qui sont : *Histoire de la poésie liturgique au Moyen Age ; Œuvres poétiques d'Adam de Saint-Victor ; Épopées françaises ; La Chanson de Roland ; La Chevalerie*, qui fut couronné par l'Académie française, etc.

La séance est ensuite levée en signe de deuil.

Séance du 3 septembre. — M. Oppert lit un mémoire très développé sur les différentes opérations commerciales et financières d'un dieu chaldéen de la ville de Sippara sur l'Euphrate, le dieu Samas ou dieu Soleil.

M. Blanchet rend compte des fouilles qu'il a exécutées, au mois d'avril dernier, à la Kalaa de Beni Hammad, fondée, en 1007, dans les montagnes du Hodna, province de Constantine, par Hammad ben Bologuin ben Ziri. Voici le résumé de ses découvertes : la grande mosquée, rectangle de 60 sur 65 mètres, était divisée, selon la coutume, en une cour et un sanctuaire ; un portique de marbre rose courait autour de la cour ; des tuiles d'émail couvraient les galeries ; le sanctuaire était supporté sur cent douze colonnes, avec une nef plus élevée, offrant quelques ressemblances avec les basiliques construites dans l'Occident. Des mosaïques géométriques de marbre ornaient le sol ; une corniche d'émail bleu turquoise courait autour des murs. Le minaret de la mosquée s'élève encore à 24 mètres sur les décombres. Il était décoré d'arcades en tiers point géminées sous de grands arcs aigus et cantonnées de droite et de gauche par de grandes niches coiffées de coquilles de stuc. M. Blanchet a pu aussi reconstituer partiellement le château du Fanal : la décoration extérieure consiste en niches circulaires ; à l'intérieur, une galerie, voûtée en berceau, entoure une salle de réception et des cachots creusés dans le roc. De nombreux fragments émaillés ont permis de reconstituer la décoration murale dont les fantaisies géométriques se retrouvent à la fois — chose inattendue — à la cathédrale d'Amiens et au Campanile de Florence.

Ces savantes reconstitutions ont pour intérêt de faire revivre des monuments berbères du onzième siècle, et, grâce à eux, de fixer l'origine des faïences orientales, dont on ne retrouvait, jusqu'ici, aucune trace avant le treizième siècle.

Séance du 10 septembre. — M. G. Devéria présente à l'Académie, de la part de M. Gérard, ministre de France en Chine, l'estampage d'une inscription du royaume de Si-Hia ou Tangout. Elle provient d'un temple bouddhique situé à Liang-Tcheou, dans la province de Kan-Sou.

M. Maximin Deloche communique ensuite un mémoire intitulé : *Pagi et vicairies du Limousin*, qui doit servir de supplément à ses *Études de géographie historique du moyen âge.*

Séance du 17 septembre. — Le R. P. Lagrange, de Jérusalem, communique, au nom du R. P. Séjourné, le plan et les mosaïques avec inscriptions grecques d'une nouvelle église qu'il a découverte à Madaba. Cette église, que les inscriptions désignent sous le nom d'Elianée ou église de Saint-Élie, comprend une crypte pavée de superbes mosaïques et une basilique supérieure. La crypte a été bâtie par Sergios en 490, et la basilique, par Léontios qui a continué son œuvre, en 502, indiction 11e. Cette dernière indication se rapporte à l'ère de Bosca, 106 après JÉSUS-CHRIST. Les dates respectives sont donc 596 et 608 et concordent très bien avec la renaissance artistique du règne de Justinien, qui a précédé la conquête arabe. Une aquarelle du R. P. Vincent permet d'apprécier l'art délicat du mosaïste.

Séance du 24 septembre. — M. Pierre Paris, au cours d'une mission archéologique en Espagne, a rencontré une remarquable sculpture provenant d'Elché, l'antique Illici, sur la côte au Sud d'Alicante. C'est un buste de jeune femme, de grandeur nature et en pierre calcaire appartenant à la même classe de monuments que les statues du Cerro de los Santos ; seulement, cette figure dépasse de beaucoup les autres par la beauté du type et l'exubérante originalité de la parure, comme le montre une photographie jointe à la communication. Le caractère de l'œuvre est ainsi résumé par M. Pierre Paris : « type indigène, modes indigènes, art espagnol profondément empreint d'influences orientales et, plus à la surface, d'influences grecques. » Le visage est encadré par deux énormes couvre-oreilles en forme de roues ajourées ; la tête porte une sorte de mitre déjà atténuée par un goût moins barbare. Ce sont bien là les modes étranges dont Strabon parle à propos des femmes ibères. L'exécution est d'une rare délicatesse et l'effet d'ensemble impressionnant. Une pareille figure, fût-elle une création moderne, aurait encore une sérieuse valeur d'art.

M. Léon Dorez donne lecture d'un court mémoire dans lequel il retrace l'histoire du palais édifié sur le mont Aventin par les Savelli, et particulièrement par le pape Honorius IV (1285-1287). Ce palais fut mis en vente, en 1544, par les Dominicains de Sainte-Sabine et paraît s'être écroulé dans la première moitié du dix-septième siècle. Il n'en reste plus qu'une énorme muraille d'enceinte, à la base de laquelle on a découvert, en 1855, un pan du mur de Servius Tullius, un fragment des actes des Frères Arvales et les ruines d'une maison romaine du quatrième siècle.

M. de Barthélemy offre en hommage à l'Académie un ouvrage dans lequel M. J. Rouyer a réuni les nombreux jetons qui, à partir du quin-

zième siècle, portent pour type principal les initiales I. H. S., monogramme du nom de JÉSUS-CHRIST, qui devint plus tard l'insigne de l'Ordre des Jésuites. A cette occasion, M. Rouyer fait revivre le nom d'un graveur habile de monnaies et de jetons du quinzième siècle, Jean Blancpain, qui appartint successivement aux ateliers monétaires de Paris, d'Arras et de Valenciennes.

Séance du 1er octobre. — M. Heuzey ajoute quelques indications à celles qu'il a déjà présentées, au nom de M. Pierre Paris, sur la figure de femme découverte à Elché, en Espagne.

Ce n'est pas la partie supérieure d'une statue brisée, mais bien une figure coupée à la hauteur de la poitrine, c'est-à-dire un véritable buste. Le dos porte une ouverture circulaire et une cavité assez profonde comme pour recevoir des cendres ou des offrandes. Cette image, d'une beauté saisissante, était donc un monument votif ou même, ce qui paraît plus probable, un monument funéraire.

M. Collignon communique à l'Académie la photographie, exécutée par les soins de M. Jouguet, d'un groupe funéraire en pierre calcaire conservé au musée gréco-romain d'Alexandrie.

Ce monument, dont les figures sont plus grandes que nature, représente une femme voilée, assise, dans une attitude de deuil, auprès d'une fillette debout. C'est un nouvel exemplaire de ces statues funéraires dont la soi-disant Pénélope du Vatican est un spécimen bien connu et qui se multiplient, au IVe siècle, dans les nécropoles grecques. Le type de la femme drapée offre de grandes analogies avec celui des figures féminines sculptées sur les stèles attiques du IVe siècle et rappelle, à certains égards, le style de l'école de Scopas.

Exécuté en Égypte, par un artiste grec contemporain des premiers Ptolémées, le groupe d'Alexandrie est un document intéressant pour l'histoire de la sculpture gréco-égyptienne. Il montre comment, au début de l'évolution alexandrine, l'influence des types de la Grèce propre exerce encore son action sur l'art de l'Égypte hellénisée.

M. Salomon Reinach établit, d'après un passage négligé des *Fastes* d'Ovide, qu'il existait à Albe des statuettes de la déesse Vesta se voilant le visage avec les deux mains.

« Ce motif, antérieur aux influences de l'art hellénique, avait probablement été emprunté à la vieille statue en bois de Vesta qui faisait partie, sur le Forum, du groupe des douze dieux romains. Or, il se retrouve sur un autel, jusqu'à présent inexpliqué, de Mavilly, dans la Côte-d'Or, et placé aujourd'hui dans le parc du château de Mme la comtesse de la Loyère, à Savigny-sous-Beaume. Cet autel, où figurent les douze dieux romains, paraît reproduire les images archaïques de ces dieux que l'on voyait au Forum. Le geste singulier de Vesta, qui couvre ses yeux de ses mains, n'était plus compris par les anciens eux-mêmes. Il se justifie, suivant M. Reinach, par les fonctions mêmes de Vesta, déesse du foyer, qui se préserve ainsi de la fumée. Un dieu du foyer, chez les Latins, s'appelait *Cœculus*, nom que les anciens ont expliqué par le « clignotement des yeux ». Le dieu clignotait des yeux, la déesse se les cachait : gestes que la fumée a provoqués de tout temps.

« M. Salomon Reinach fait, en outre, observer qu'on ne connaissait, jusqu'à ce jour, aucune image de la Vesta romaine, et il insiste, en terminant, sur l'importance de l'autel de Mavilly, où ce type très ancien se présente pour la première fois. »

Séance du 15 octobre. — Le président fait part de la mort de don Pascual de Gayancos, de Madrid, le doyen des correspondants étrangers de la Compagnie.

M. de Boislisle lit une notice inédite de Saint-Simon sur le cardinal de Polignac et présente à ce sujet quelques observations sur les collections d'antiquités que le cardinal avait rapportées de Rome.

Séance du 22 octobre. — Le P. Hacquard vient d'envoyer à l'Académie un essai de grammaire bambara, qui sera bientôt suivi d'un dictionnaire de la même langue.

M. Clermont-Ganneau commence la lecture d'un mémoire sur une très ancienne inscription arabe, en magnifiques caractères coufiques, récemment découverte à Jérusalem, à une centaine de mètres à l'Est de l'église du Saint-Sépulcre, et relative à la grande basilique que Constantin et sa mère Hélène ont fait élever sur l'emplacement traditionnel de la Passion.

M. Schwab, de la Bibliothèque nationale, entretient l'Académie de la transcription hébraïque de quelques mots latins du moyen âge.

Séance du 29 octobre. — M. H. Weil fait une nouvelle communication sur les fragments de Ménandre découverts en Égypte et publiés par M. Nicole, de Genève.

Séance du 5 novembre. — M. Salomon Reinach communique une lettre de M. Cavvadias, éphore général des antiquités grecques, qui annonce la découverte, sur l'Acropole, d'une inscription très importante pour l'histoire de l'art. Elle nous apprend que le petit temple de la Victoire Aptère, qui domine encore aujourd'hui l'entrée de l'Acropole, a été construit, vers 450 avant J.-C., par Callicratès, un des architectes du Parthénon, au début du gouvernement de Périclès.

Cette découverte permet d'écarter les théories, généralement admises, qui attribuent le temple de la Victoire Aptère à Cimon (vers 465), ou le font contemporain de la construction des Propylées (437-432), ou, enfin, en abaissent la date jusqu'en 325. M. S. Reinach insiste sur les consé-

quences que la chronologie de l'architecture et de la sculpture attiques pourra tirer de cette heureuse trouvaille, qui confirme une hypothèse émise par M. Carl Robert.

M. Clermont-Ganneau achève la lecture de son mémoire sur la basilique et la mosquée d'Omar. Il s'attache, dans cette seconde partie, à démontrer que l'inscription coufique déchiffrée et commentée par lui dans une précédente séance permet de trancher d'une façon définitive, bien qu'assez inattendue, une question de haute archéologie chrétienne des plus débattues : celle de la position et de l'orientation de cette célèbre basilique, aujourd'hui détruite, que Constantin et sainte Hélène avaient élevée sur l'emplacement de la Passion.

Ce document prouve, contrairement à une nouvelle théorie soutenue par l'École allemande, que la façade de cette basilique regardait l'Est et non l'Ouest, et qu'on accédait aux portes d'entrée par un escalier monumental occupant toute la largeur de la façade et débouchant sous un grand vestibule à colonnades.

C'est dans ce vestibule même que, plusieurs siècles plus tard, les Musulmans avaient établi une mosquée à un endroit où, selon eux, après la reddition de Jérusalem, le calife Omar avait fait ses dévotions, et c'est là la mosquée dont parle la vieille inscription arabe récemment découverte.

« Nous avons donc désormais, conclut M. Clermont-Ganneau, un point de repère matériel rigoureusement déterminé sur le terrain et qui devra servir de base à toutes les restitutions qu'on pourra tenter à l'avenir de cet édifice fameux, premier berceau du christianisme officiel. »

Séance du 19 novembre. — M. Dieulafoy annonce à l'Académie le succès décisif des fouilles entreprises à Martres-Tolosane, village situé dans la Haute-Garonne, sur la rive gauche de la Garonne, à 60 kilomètres en amont de Toulouse, à l'entrée de la vallée de Luchon.

Il s'agit d'une ville immense couvrant près de 50 hectares. Il reste peu de vestiges des superstructures, mais l'infrastructure est dans un merveilleux état de conservation. Parmi les objets découverts, un certain nombre sont du meilleur style et appartiennent à l'époque d'Auguste ; les plus nombreux remontent au deuxième et au troisième siècle. Dans ces derniers se trouve une inscription malheureusement brisée, mais qui aidera peut-être à identifier le lieu où s'élève aujourd'hui Martres-Tolosane. M. Dieulafoy se réserve de revenir sur ce sujet lorsqu'il aura reçu les plans et les photographies.

Séance du 26 novembre. — M. Héron de Villefosse communique une lettre qui lui a été adressée par M. Toutain, professeur à l'université de Caen, qui parcourt en ce moment l'Algérie et la Tunisie pour réunir les éléments d'un « *Corpus* des lampes romaines ».

« Il y a environ un mois, écrit M. Toutain, le service des ponts et chaussées du département de Constantine, au cours de travaux de desséchement, a découvert, en un lieu appelé Aïn Chabwer, situé à 12 kilomètres environ à l'Ouest de Tébessa, plusieurs statuettes et fragments de statues entassées en un même point et comme cachées là.

« Les unes et les autres sont en terre cuite revêtue d'un stuc polychrome.

« Parmi les fragments les plus curieux, on remarque une tête un peu moins grande que nature, dont le front et les joues gardent encore des traces de couleur chair, dont les cheveux, les sourcils et la barbe étaient dorés, dont les yeux étaient bleus ; la partie inférieure d'un torse revêtue d'une cuirasse, paraissant appartenir à la même statue que la tête, et sur lequel se voient nettement les couleurs rouge ponceau, bleue et dorée ; enfin plusieurs morceaux de draperies sur lesquels alternent le rouge et l'or. »

Ces objets ont été déposés au Musée de Tébessa.

La Société d'Archéologie de Bruxelles a fêté l'autre jour au Ravenstein sa dixième année d'existence.

Fondée le 16 juin 1887, sous la présidence de M. Alph. Wauters et comptant en tout quatre-vingt-dix membres, la Société naissante se développa rapidement. Grâce à l'activité de ses présidents successifs, et notamment de M. G. Cumont, grâce aussi au zèle de l'un de ses secrétaires généraux, le dévoué architecte Saintenoy, le nombre de ses membres s'accrut d'une manière considérable, au point qu'il atteint aujourd'hui, presque le chiffre de huit cents.

La Commission des fouilles ayant à sa tête le dévoué et sympathique secrétaire général actuel, le baron A. de Loë, a fourni des travaux considérables. Contentons-nous de rappeler les fouilles fructueuses faites à Anderlecht, où l'on mit au jour un cimetière franc et les substructions d'une villa romaine, et celles opérées en 1892 sous les tumuli de Grimde, près de Tirlemont.

La Commission des publications, de son côté, montre un zèle infatigable ; des annales d'une grande valeur scientifique et justement appréciées en Belgique et à l'étranger sont publiées sous sa

direction. Les collections commencent à devenir importantes, au point de rendre trop exigus les locaux actuels ; la bibliothèque, placée sous la direction de MM. Paris et Mahy, s'enrichit de plus en plus par des dons particuliers. Grâce à son activité et à ses démarches, la Société a obtenu du gouvernement la conservation et la restauration de nombreux monuments historiques, notamment de la célèbre abbaye de Villers.

En présence d'aussi brillants résultats, acquis en si peu d'années,et devant l'importance actuelle de la Société d'archéologie de Bruxelles et sa valeur scientifique considérable, il y a lieu de se réjouir du chemin qu'elle a parcouru et de féliciter ceux qui eurent pour mission de la diriger aussi bien que ses membres d'élite qui ont fait faire aux différentes branches de l'archéologie d'aussi grands progrès. Formons le vœu de la voir s'accroître encore, car des sociétés de ce genre sont un honneur pour le pays.

Société d'Art et d'Histoire du diocèse de Liége.— Le Bulletin de cette Société s'occupe non seulement de ce qui se fait dans les réunions, mais de tous les faits récents et de tous les livres nouveaux dont la publication peut intéresser l'histoire de Liége.

On y trouve une appréciation sommaire, mais sérieuse, et pénétrée des principes les plus stricts de la critique historique — soit des travaux directement consacrés au passé de la vieille principauté — soit des travaux dans lesquels se rencontrent des traits dignes d'attention de ce passé.

Dans une récente réunion de la Société, M. l'abbé Balau a pris la parole sur un sujet discuté depuis des siècles : *Les causes du martyre de saint Lambert.* Un débat approfondi s'est engagé à ce propos, sans que la matière ait été épuisée.

M. Balau s'est attaché à justifier par les thèses suivantes, sa conviction que saint Lambert n'a pas été mis à mort par suite de ses protestations contre les relations adultères de Pepin de Herstal avec Alpaïde.

« 1) Le récit du premier biographe de saint Lambert (qui ne fait mention ni d'Alpaïde, ni de l'inconduite de Pepin), est conforme à la situation des temps et des lieux.

« 2) La seconde version (qui fait de saint Lambert le martyr de la défense du mariage chrétien), apparaît seulement plus tard et suit la marche du développement ordinaire des légendes populaires.

« 3) Les deux versions proviennent de sources différentes et ne peuvent pas être réunies dans l'ensemble d'un même récit ; il faut donc choisir entre les deux.

« 4) Les deux auteurs qui les premiers nous donnent aux IXe et Xe siècles, la seconde version, Adon (en supposant qu'il faille ainsi interpréter son texte) et Hucbald de Saint-Amand, n'ont pas une autorité suffisante pour nous faire rejeter les versions primitives.

« 5) On ne donne pas d'explication suffisante,nous faisant voir pourquoi le premier biographe aurait altéré les faits. L'explication par la peur manque de fondement. »

A l'encontre de ces thèses, auxquelles MM. Kurth et Daris souscrivent, presque complètement, MM. l'abbé Monchamp et Jos. Demarteau, ont résumé,dans les propositions suivantes, leur défense de la tradition liégeoise :

« I. Pour déterminer la cause de la mort de saint Lambert, la biographie du contemporain du saint ne suffit pas.

« II. Le silence de l'auteur de cette biographie peut s'expliquer notamment soit par la crainte, soit par l'ignorance de l'écrivain, soit par le but de son écrit.

« III. La raison de prudence, et le caractère liturgique que cette relation prit de bonne heure, expliquent que ses premiers reviseurs n'aient pas complété plus tôt le récit de l'auteur.

« IV. La cause la plus probable du martyre du saint est la défense du mariage chrétien.

« V. Adon de Vienne n'a pu chercher, comme on l'a conjecturé, à faire de saint Lambert le martyr de la foi conjugale pour prémunir les populations contre le scandale de la répudiation, par Lothaire II, de la reine Teutberghe.

« VI. Les traits essentiels de ce que les écrivains liégeois des Xe, XIe et XIIe siècles rapportent au sujet des causes de la mort du saint, ne sont pas en contradiction ou s'accordent mieux que tout autre explication :

A. Avec les anciens offices de ce saint ;

B. Avec les mentions des plus anciens martyrologes ;

C. Avec les mœurs, les usages du temps du martyre. »

Cinquantenaire de la Société académique de l'Oise, à Beauvais. — Au mois d'octobre la Société académique de l'Oise a célébré les fêtes de son Cinquantenaire. Nombre de Sociétés savantes ont répondu à son invitation et envoyé des délégués. Le gouvernement de la République s'était fait représenter par M. René Cagnat, membre de l'Institut, dont tout le monde a pu apprécier l'affabilité unie à la science.

Le lundi 11 octobre, après la réception des délégués dans les salons de l'Hôtel-de-Ville, a commencé la visite des monuments. L'incomparable cathédrale avec son revestiaire, ses vitraux, ses magnifiques tapisseries, a fait l'admiration des connaisseurs. L'église Saint-Étienne, dont la nef est romane et le chœur du XVIe siècle, est justement renommée pour ses verrières. Elle a été également visitée ainsi que la manufacture nationale de tapisseries, dont M. Badin, le directeur, a tenu à faire lui-même les honneurs.

Le soir, séance solennelle à l'Hôtel-de-Ville. Divers travaux ont été lus, entre autres l'*Historique* de la Société depuis sa fondation, par M. le

chanoine Pihan. Le lendemain 12, deuxième journée du Cinquantenaire, la matinée a été occupée par la visite de l'église de Marissel qui possède un très beau retable de la Passion et de la ferme de Saint-Lazare, ancienne maladrerie fondée par les évêques de Beauvais. Son église romane fort curieuse est encore debout.

Plus de cinquante personnes se sont ensuite rendues par le chemin de fer à Saint-Germer, qui possède une église abbatiale de transition, justetement célèbre. Elle demande des restaurations urgentes. M. le Préfet a bien voulu les promettre. Les excursionnistes ont également visité la charmante Sainte-Chapelle, contemporaine et rivale de celle de Paris, dont l'élégance contraste avec le style sobre et austère de l'abbatiale. Le soir, au retour de Saint-Germer, grand banquet dans les salons de l'*Hôtel Continental*. A l'heure des toasts, M. Cagnat remet les palmes d'officier d'Académie à M. Charvet, le dévoué président de la Société académique, et celles d'officier d'Instruction publique à M. Lhüllier, un serviteur de la science qui lui a consacré toute sa vie.

S. M.

Société des Lettres, Sciences et Arts de Bar-le-duc. — *Séance du 1 septembre 1897.* — Il est donné lecture d'une notice de M. le comte E. Fourier de Baesurt sur *Etienne Gratas, Maître Maçon du duché de Bar*, au XVIe siècle. L'auteur, après avoir parlé de la famille et des principaux travaux de ce personnage, cherche à démontrer qu'il a dû édifier la plupart des vieux hôtels de Bar, contemporains de l'époque où il vécut.

M. Léon Germain s'occupe *d'une planche à gravures d'un fondeur de cloches du Bassigny;* il s'agit d'un membre de la famille Robert, famille qui, depuis trois siècles au moins, n'a pas cessé d'exercer cette profession. La planche représente notamment: d'un côté, la Crucifixion avec la Vierge, saint Jean et Marie-Madeleine; plus bas, la sainte Vierge ; de l'autre, l'Assomption, un ostensoir eucharistique adoré par deux anges, puis un évêque, environné d'attributs variés, qui permettaient d'en faire au choix, saint Nicolas, saint Hubert, un évêque quelconque, un pape, un archevêque, etc. Enfin sur l'une des tranches, on voit la chasse de saint Hubert.

Ces différents sujets semblent à M. Germain rappeler le culte si répandu en Lorraine de saint Nicolas et de saint Hubert, ainsi que la fête de l'Assomption et la dévotion au Saint-Sacrement, qui, à dater du XVIe siècle, commencèrent à prendre tant de développement dans notre province. La planche dont il s'agit est donc précieuse par sa rareté et sa réelle valeur artistique, autant que par l'évocation qu'elle présente des idées religieuses, qui prédominaient à l'époque où elle a été gravée.

Société d'Émulation pour l'étude de l'histoire et des antiquités de la Flandre. — C'est une des plus anciennes Sociétés littéraires et archéologiques de la Belgique. Elle continue la publication de ses *Annales*, qui forment déjà aujourd'hui 47 volumes in-8°.

La dernière livraison renferme une intéressante étude sur Jean Brito, typographe brugeois qui vécut au XVe siècle, pour lequel on pourrait peut-être revendiquer l'honneur d'avoir inventé l'imprimerie. Quoi qu'il en soit, le travail qui nous occupe remet le personnage de Brito dans sa vérité historique et, en présence de découvertes récentes, dissipe les erreurs accumulées pour l'amoindrir.

Outre ses *Annales*, la *Société d'Émulation* de Bruges édite, sous le titre de *Monasticon Flandriæ*, une série de cartulaires et chroniques des institutions monastiques en Flandre. Le cartulaire du Béguinage de Sainte-Élisabeth à Gand, dû à M. le baron Bethune de Villers, a paru dans cette collection.

Cercle archéologique de la ville et de l'ancien pays de Termonde. — Cette Société a repris depuis quelque temps la publication de ses *Annales*. Nous voyons avec plaisir que les villes de second ordre, telles que Termonde et Saint-Nicolas, continuent à grouper des hommes d'études, qui s'intéressent à l'histoire du passé de la Flandre.

La dernière livraison des *Annales* du Cercle de Termonde publie sous le titre de *Dendermondiana* des notes intéressantes sur le siège de Termonde par Louis XIV en 1667, sur la peste qui désola la ville vers la fin du XVIe siècle, sur des monuments qui ont disparu, sur d'anciennes traditions locales, etc. Ces notes portent la signature de M. Jean Broekaert, de l'Académie flamande.

La livraison se termine par une notice nécrologique sur M. Édouard Bouwens, architecte de la ville et l'un des fondateurs du Cercle archéologique, décédé en juin 1897. C'est M. Bouwens qui fut chargé de la restauration de l'hôtel de ville de Termonde et de son antique beffroi.

Bibliographie.

L'ART FERRARAIS A L'ÉPOQUE DES PRINCES D'ESTE, par Gustave GRUYER. Ouvrage couronné par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Prix Fould. 2 vol. in-8°. Paris, Librairie Plon, 1897.

MONSIEUR Gustave Gruyer est loin d'être un inconnu pour les lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien;* j'ajouterai qu'il en est de même du livre dont le titre figure en tête de ces lignes, car ils ont pu lire dans nos colonnes un de ses chapitres les plus intéressants, celui qui est consacré à la cathédrale de Ferrare (1). Ce n'est, à la vérité, qu'un morceau détaché de cette importante étude sur l'art ferrarais, mais il donne parfaitement la mesure des recherches consciencieuses du savant et du goût de l'archéologue. Il offre au lecteur l'avant-goût de ce qu'il peut trouver dans les deux forts volumes, très documentés, très riches en informations de toute nature que M. Gruyer vient d'ajouter aux ouvrages nombreux qui, depuis quelque temps, ont paru sur l'Italie et surtout sur le nord de la Péninsule.

Ferrare n'est pas, à la vérité, l'une des villes d'Italie les plus visitées par les touristes. Elle n'a pas conquis dans le domaine de l'art, le renom de Florence, de Rome, de Sienne ou de Venise, sa voisine ; elle n'a ni Musée d'une réputation européenne, ni, si l'on excepte sa cathédrale qui est un monument original et grandiose, d'édifice de premier ordre ; et, si quelques artistes de grande notoriété y ont travaillé, il n'en est guère qui y aient vu le jour. Cependant, à Ferrare aussi, la sève des arts a coulé à pleins bords : il n'y a pour ainsi dire pas une page de son histoire où la vie des grands et celle du peuple, où les succès de la politique et les événements de la famille des princes, ne marquent par une manifestation de l'art et des œuvres souvent remarquables. Mais pendant les règnes si agités et si inégaux des princes de la maison d'Este, que l'histoire de cette capitale d'un pays relativement petit est mouvementée, vivante, intéressante !

Le premier livre est consacré à l'histoire de la famille d'Este et des événements qui se sont accomplis sous son règne, depuis Azzelino d'Este, qui y fut podestat en 1196, jusqu'à Alphonse II, décédé en 1597, le dernier prince, de cette famille qui ait régné à Ferrare. Avec les origines de la Renaissance on voit défiler à la Cour de Ferrare a peu près toutes les grandes figures qui ont illustré l'Italie, aussi bien dans le domaine des lettres et des arts que dans celui de la science et de la politique.

M. Gruyer s'attache à mettre en relief cette vie de drames et de fêtes, de crimes, de guerres et de réjouissances ; de spectacles, de tournois, de solennités religieuses, de cortèges, de festins et de concerts, de joutes et de représentations théâtrales, où tous les arts sont mis à contribution et leurs représentants les plus considérables appelés successivement à Ferrare par les princes et leur cour.

Après avoir tracé ce tableau d'ensemble très animé de la vie des différents princes de la Maison d'Este qui se sont succédé sur le trône et en avoir fait ressortir le caractère, l'auteur entre dans le détail de la vie de l'art ; il en étudie avec grand soin les éléments et les figures qui se sont illustrées. Il commence, dans le chapitre II, par donner des détails sur les *Saints le plus souvent représentés par les artistes ferrarais*, et je lui en sais gré ; il remarque, à juste titre, que, entre les croyances des peuples et les productions de l'art, il y a toujours eu une étroite connexion, et que les artistes sont les interprètes des sentiments de la foule. J'aurais même désiré plus de détails sur quelques-unes de ses figures de saints et de saintes, par exemple, sur sainte Catherine de Vegri ou Vigri, qui, à ses vertus sut unir les talents d'écrivain, de musicienne et de peintre, et qui, née à Bologne d'une famille originaire de Ferrare, vécut quarante-trois ans dans cette dernière ville.

Au deuxième livre, M. Gruyer aborde la biographie des artistes et l'étude de leurs travaux. Ce sont d'abord les principaux architectes occupés à Ferrare sous les princes d'Este. C'est ensuite le chapitre consacré à la cathédrale de Ferrare, que nous connaissons, aux autres églises de la ville et à l'hôpital Ste-Anne, aux palais avec leur décor et les œuvres d'art que le temps a respectés. C'est une des parties les plus fouillées et les plus intéressantes du livre. L'auteur fait même une excursion à Venise pour y étudier le *Fondaco dei Turchi*, ce beau palais que les princes d'Este possédaient sur le grand canal, et qui existe encore. Le livre III est consacré à la sculpture, étude qui a paru dans la *Gazette des Beaux-Arts* (1), à la sculpture en bois et à la marqueterie, à l'orfévrerie, à la gravure en médaille.

Le second volume est presque complètement

1. *Revue de l'Art chrétien*, 1891, pp. 304 et ss.

1. Septembre et novembre 1891, accompagné de neuf planches.

consacré à la peinture à Ferrare. Elle y est étudiée depuis ses origines, aussi bien dans les peintres nés à Ferrare, que dans les artistes étrangers à la ville et à la principauté, mais qui y ont exercé leur art. C'est ainsi que Roger Van der Weyden vint à Ferrare et s'y rencontra peut-être avec Mantegna que Lionel d'Este avait appelé près de lui; d'après M. Gruyer, Lionel aurait acheté un triptyque de Van der Weyden pour son cabinet au palais de Belfiore et aurait ensuite commandé au maître flamand deux figures nues, ce qui ne concorde pas trop avec la nature du talent du peintre. Les maîtres natifs de Ferrare sont étudiés avec un soin particulier; les œuvres qui leur sont attribuées sont relevées avec soin. Il en est ainsi pour Cosimo Fura, Baldassare d'Este, Francesco Cossa, Ercole Roberti, Domenico Panetti, Lorenzo Costa et beaucoup d'autres. Même les peintres qui n'ont laissé dans l'histoire que des traces difficiles à retrouver, sont l'objet d'une étude. L'auteur a d'ailleurs voulu faire connaître l'art ferrarais dans toutes ses manifestations et même dans les industries où le dessin intervient; les médailleurs, les peintres miniaturistes des manuscrits, les orfèvres, les tapissiers ne sont pas passés sous silence.

Un critique a reproché à M. Gruyer de n'avoir pas mis dans toute sa valeur la richesse des matériaux réunis dans ces deux volumes; de ne pas en avoir résumé les éléments par des vues générales sur l'ensemble de l'école ferraraise. Je ne saurais partager cette opinion; je crois qu'il n'était pas dans la nature des faits de grouper davantage les artistes et leurs œuvres, de les mettre plus en relief comme éléments d'une école originale. En réalité, il n'y a pas de sculpteurs ferrarais à noter, et dans la peinture, si les hommes de talent y sont nombreux, les maîtres d'ordre supérieur font défaut. Les grandes figures d'artistes qui apparaissent à Ferrare sont des étrangers qui n'y font que passer. Mais la foule de matériaux réunis prouve cependant une activité et une vie de l'art très intenses; il était intéressant de la faire connaître, et l'auteur n'a certes pas ménagé ses investigations pour y parvenir.

L'impression laissée par la lecture du livre de M. Gruyer, c'est qu'il épuise la matière étudiée par lui. Il est fait avec autant d'érudition que de conscience et suppose tout à la fois, un séjour prolongé à Ferrare et une lecture prodigieuse des documents et des livres qui se rapportent à l'art dans cette ville et la contrée dont elle est la capitale. Pour le touriste qui, à la suite de M. Gruyer, voudrait visiter avec le temps nécessaire les monuments et les œuvres d'art qu'ils contiennent, son livre serait le plus précieux des guides.

Dans l'appréciation des hommes et des choses, l'auteur fait preuve d'un esprit impartial en général et d'un jugement excellent. Il est difficile cependant de se rallier à celui qu'il émet sur Savonarole, dont l'action et le caractère sont peints sous des couleurs trop favorables. Le célèbre réformateur, après avoir subjugué les Florentins par de magnifiques débuts et son éloquence enflammée, les avait fatigués d'abord et irrités ensuite par son fanatisme politique et des discours qui le mettaient en dehors de l'Église. Malgré sa désobéissance au St-Siège, poussée aux dernières limites, la patience d'Alexandre VI, et même sa condescendance pour Savonarole furent remarquables, et la catastrophe qui mit fin aux jours de ce dernier, doit être imputée beaucoup plus aux Florentins, représentés par la Signoria de la ville, qu'à l'intervention directe du pape. Dans la situation critique où se trouvait la République, elle devait se débarrasser à tout prix du tribun qui la compromettait de plus en plus.

Il est intéressant de reconnaître, grâce aux faits et aux informations que nous apporte le livre de M. Gruyer, combien sont anciens parfois des abus que nous croyons de notre temps, et des travers qui nous choquent dans nos contemporains, hommes d'ailleurs supérieurs. Nous entendons souvent des plaintes fondées sur l'introduction de la musique d'opéra et tout au moins dramatique et mondaine, dans les solennités du culte religieux, et il nous semble qu'autrefois nos temples étaient à l'abri des effusions d'un art qui, loin de porter à la dévotion, ne saurait donner au fidèle que distractions et impressions profanes. Et voilà que nous lisons qu'à la fin du XVe siècle, sous le règne de Hercule Ier à Ferrare, ce fut le célèbre compositeur flamand Josquin Deprez qui, le premier, protesta contre l'emploi de la chanson dans la musique d'église, usage scandaleux qui déshonorait le sanctuaire depuis *trois siècles* et qu'anathématisa le Concile de Trente! Nous croyons volontiers les maîtres anciens dont nous admirons les grandes œuvres, au-dessus de la petitesse des vanités et des convoitises d'amour-propre qui tourmentent généralement les artistes de notre temps; et voilà que nous lisons que l'empereur Frédéric III, passant par Ferrare, délivrait contre finances les titres de comte, de docteur et de notaire, et que, parmi les postulants au titre de comte palatin figurait André Mantegna, ainsi que nous l'apprend une lettre de Marsilio Andreassi, écrite de Ferrare à la marquise de Mantoue. Hélas! les siècles passent, et les hommes restent les mêmes! Mantegna, après avoir financé, n'eut son titre de comte que plusieurs années plus tard, grâce aux démarches du marquis de Mantoue.

La gloire de Mantegna est aujourd'hui plus grande que jamais, et à aucune époque ses tableaux n'ont joui d'une faveur si universelle ; cependant qui pense encore à son titre de comte, et qui pourrait y voir une recommandation aux hommages de la postérité ?

J. H.

L'ART PLASTIQUE DANS LA HAUTE ITALIE, par G. g. ZIMMERMANN. — *Oberitalische Plastik im frühen und hohen Mittelalter.* Grand in-4° ; VIII, et 208 pp. avec 66 reproductions dans le texte et en pleine page. Prix : 30 marcs. Leipzig, A. G. Liebeskind, 1897.

C'est à juste titre que l'auteur fait remarquer, dès le début de son livre, que le rôle de la Toscane a été si prépondérant dans l'histoire de l'art, que les études relatives à la Haute Italie ont été à cet égard, assez négligées. Elles l'ont été surtout pour l'art plastique des premiers siècles du moyen âge dans l'ère qui a précédé la période ogivale. M. Zimmermann a pris à tâche de réparer cet oubli des historiens de l'art, et il l'a fait avec le souci des documents, les recherches consciencieuses et l'examen attentif des monuments dont il a fait preuve dans ses livres antérieurs. Il s'est attaché à l'étude de toutes les œuvres d'art plastique de la région sur laquelle devaient s'étendre ses investigations ; aucune des plus importantes ne lui a échappé, depuis les premiers et timides essais de l'art original et barbare des Lombards, jusqu'à la fin de la période romane.

L'esprit et le caractère de cet art doivent être étudiés, et ne peuvent être compris, en réalité, que dans son développement et ses relations avec l'histoire politique du peuple dont l'art plastique est l'une des expressions; dans ses rapports avec son développement intellectuel.

La plupart des auteurs n'ont pas assez compris combien l'influence germanique est dominante dans les arts plastiques de la Haute Italie. Depuis l'invasion des Cimbres et des Teutons, des incursions des peuples germains n'ont cessé de se succéder en Italie ; après la période de la migration des peuples, les Goths établirent leur domination, mais celle-ci fut de courte durée ; vaincus par les armées de Byzance, leur influence disparaît bientôt, et, dans le domaine de l'art, ils n'ont laissé qu'un seul monument portant un caractère national : c'est le mausolée de leur grand roi Théodorich, à Ravenne. Le premier peuple germain qui, pendant deux siècles, maintint sa domination en Italie, est celui des Lombards. En réalité il n'a été ni vaincu ni chassé, mais il a été insensiblement absorbé par l'élément latin. Comme il est arrivé généralement, ce fut la puissance de l'Église catholique qui agit avec le plus de succès sur ces conquérants.

La reine Théodelinde avait commencé la conversion des Lombards, qui, au second siècle de leur domination, fit de rapides progrès. Cependant, malgré cet élément de civilisation si puissant, le caractère autonome des Lombards se maintient ; jusqu'au commencement du VIIIe siècle, Romains et Lombards forment encore deux peuples distincts. La fusion ne s'est opérée que sous Charlemagne, qui, vainqueur, importa en Italie un régime nouveau.

Mais le caractère énergique, indépendant et rude des Lombards continua encore à marquer dans le domaine de l'art particulièrement, car ce peuple guerrier et barbare avait un art à lui, et il l'avait importé dans la péninsule italique. Le premier vagissement de cet art ne consiste guère qu'en un décor formé de lignes, mais au contact de la civilisation romaine ces essais vont se développer sans perdre leur originalité propre : des têtes d'animaux, d'oiseaux plus ou moins fantastiques, des formes de rubans et de tresses ; bientôt la croix ancrée et la fleur de lis rudimentaire s'introduisent dans l'ornementation ; ce n'est que plus tard et par essais isolés que l'artiste lombard s'en prend à la figure humaine ; pendant longtemps, il y échoue complètement.

C'est que, chose remarquable, cet art devait se développer en lui-même. Il semblerait inévitable qu'en présence des monuments encore nombreux laissés par la civilisation romaine, et l'influence incontestable exercée en Italie par les artistes byzantins, l'art plastique lombard dût se perfectionner en copiant les modèles qu'il avait à sa portée. Il n'en fut rien, et c'est assurément la preuve d'une énergie de sentiment national bien remarquable chez les Lombards qu'ils se montrent constamment réfractaires à l'influence des Romains qu'ils avaient soumis. Ils restèrent fièrement séparés, même là où les Romains leur étaient supérieurs. Incapables de tailler des figures, ils n'admettent pendant longtemps dans l'art plastique, que quelques symboles du christianisme primitif. L'originalité des artistes lombards subsiste, malgré leur infériorité, la chute de leur domination et le mélange insensible de leur sang avec celui des races latines. Si, au neuvième siècle, ce mélange peut être regardé comme un fait accompli, dans la Haute Italie l'art italien reste pénétré de l'esprit germain ; on en est d'ailleurs à l'époque de la renaissance carolingienne qui viendra seconder la transition du style lombard au style roman.

Haut relief de maître Guillaume à la façade de la cathédrale de Modène, à droite du portail principal.

L'étude de l'influence du caractère germanique dans les œuvres de l'art plastique, tel est en réalité le fil conducteur de M. Zimmermann, dans l'importante étude qu'il consacre aux monuments de la Haute Italie. Cette étude poursuivie avec une grande perspicacité, une véritable science de l'histoire et des documents qui se rapportent aux arts, donne un grand intérêt au livre, et après l'avoir lu, il devient difficile de ne pas se ranger aux conclusions de l'auteur.

Au XIe siècle se réveille, dans la plupart des villes de l'Italie, un sentiment nouveau. C'est la conscience d'appartenir à une patrie commune. Dans la Haute Italie ce sentiment s'allie au besoin d'indépendance et de libertés républicaines. Cet essai, ces aspirations, ces besoins nouveaux se manifestent aussi dans le domaine de l'art.

Les sculpteurs de race lombarde étaient, en général, peu préparés à l'expression plastique de ces sentiments populaires. On doit attribuer à l'abandon à peu près complet de la représentation de la figure humaine chez les Lombards, les commencements timides et barbares de l'art sculptural historique, dans la Haute Italie, et c'est seulement vers l'an mille que ces essais se produisent. Un travail de la première moitié du XIe siècle représentant le Crucifiement sur la reliure de l'évangéliaire de l'évêque Eribert ou Aribert, évêque de Milan et conservé au trésor de la cathédrale, est un des rares monuments de cette époque.

Vers le milieu du Xe siècle s'est produit un événement historique considérable destiné à renforcer de nouveau l'élément et l'influence allemands dans la péninsule, notamment dans la Haute Italie. En 951, Othon Ier, empereur d'Allemagne, y était entré pour la première fois; il l'avait pour ainsi dire incorporée à son empire, et changé considérablement les conditions politiques du pays. Mais il n'y avait ni brisé le besoin d'indépendance qui surgissait dans les cités, ni l'essor de cet art lombard, tout pénétré d'esprit germain dont nous avons constaté l'existence. Vers le milieu du XIe siècle paraît un artiste, un sculpteur dont le nom marque dans l'histoire de l'art, et dont les œuvres ont été consacrées par les siècles: c'est Guillaume de Modène. La façade de la cathédrale de Modène est ornée de plusieurs de ses bas-reliefs ; on y lit une inscription élogieuse pour le maître et donnant la date de 1101. Ces bas-reliefs, dont les sujets sont tirés de la Bible, sont expliqués par des textes taillés dans la pierre en vers latins, et c'est là un des caractères qui va persévérer dans l'art lombard, jusqu'à la fin de la période romane.

Un autre caractère de cet art, c'est son indépendance un peu sauvage. Le sculpteur se soucie assez médiocrement de l'architecture et de la place assignée à son travail ; il accumule ornements et figures dans le cadre dont il dispose, sans se préoccuper de la place de ce cadre dans l'ensemble du monument. Indépendant de celui-ci le sculpteur taille « l'histoire » qu'il veut représenter, le décor qu'il entend développer, désireux qu'il est d'intéresser le spectateur. C'est d'un art primesautier parfois barbare, mais plein de sève et parfois d'humour. L'artiste a beaucoup à dire ; et il ne sait pas toujours se contenter du cadre architectural ; par la représentation des figures il veut éveiller des pensées qui parfois n'ont rien de commun avec l'église, ni même avec la religion. Souvent c'est l'expression de la fantaisie et de l'imagination de l'artiste, s'adressant à la fantaisie et à l'imagination du spectateur.

M. Zimmermann fait remarquer que le sculpteur Guillaume a un nom allemand ; l'usage que dans la décoration de Parme il fait de la légende d'Artus — légende du Nord — et des fables d'animaux est à retenir. L'expression des figures de la statuaire de Guillaume se rapproche beaucoup de celle des portes de bronze de la cathédrale de Hildesheim, tout en étant moins excessive. On ne saurait, au surplus, méconnaître l'analogie qui existe entre la sculpture de Modène et l'art plastique saxon des Othon au XIe siècle.

Mais, plus que Modène, et toutes les autres villes d'Italie, Vérone a subi et conservé le caractère et l'influence germaniques. Là aussi, les portes de bronze de San-Zénone Maggiore attestent cette influence. Il est vrai que trois mains différentes se font reconnaître dans ce travail, mais il n'y a pas de raison pour révoquer en doute la tradition qui en reporte le don aux seigneurs de Clèves. L'auteur croit que les parties les plus anciennes ont été façonnées en Allemagne, sans qu'il soit possible d'en indiquer la provenance d'une manière plus précise. Ces fragments aussi offrent une grande analogie avec les portes faites par St Bernward pour la cathédrale de Hildesheim ; mais le travail en est plus lourd, le style plus barbare.

M. Z. passe successivement en revue une série de monuments de la statuaire lombarde. C'est un crucifix, avec les figures de la Ste Vierge et de St Jean, taillé en bois de cèdre, conservé à la cathédrale de Bologne, travail absolument barbare ; un Christ à St-Petronio de la même ville, signé du nom des sculpteurs Petrus Albericus et de son père, daté de l'an 1159. Avec les sculptures de la cathédrale de Ferrare se révèle un grand artiste ; c'est maître Nicolas, nommé dans une inscription qui donne la date de 1135. Selon M. Z. Nicolas est, dans la Haute Italie, le premier sculpteur véritablement italien ; c'est-à-

Lunette et architrave du portail nord au baptistère de Parme. (Travail de Benedetto Antelami.)

dire que dans l'essence de son travail, dans le sentiment et le style des figures, le tempérament italien domine la tradition germanique. Une série de travaux peuvent non seulement lui être attribués, — ils lui appartiennent avec certitude, — car les sculptures du portail de la cathédrale de Vérone portent une inscription semblable à celle de Ferrare, nommant Nicolas comme leur auteur.

Enfin, à Vérone un troisième travail du même maître, le portail de San-Zenone Maggiore, est également documenté par une inscription lapidaire.

L'auteur prise très haut le mérite de ce maître qui, selon lui, atteint dans la Haute Italie, l'apogée de l'art plastique de la période romane. Malgré son tempérament italien et ses efforts visibles dans la recherche de la noblesse des formes, l'influence de l'art du Nord et de ses traditions est encore bien sensible dans ses travaux. C'est ainsi que dans les sculptures du portail de la cathédrale de Vérone, on voit de nouveau apparaître les héros des légendes septentrionales, Roland et Olivier. Ce sont peut-être les restes d'une construction antérieure, mais dans ce cas même, le statuaire aura au moins cherché à les respecter.

M. Z. remarque que partout où les villes s'affranchissent et où s'élève leur bourgeoisie, un art historique ne tarde pas à paraître. A Milan, une œuvre très modeste, quant à son mérite artistique, doit être considérée comme le premier travail

Chapiteau d'un des piliers à l'Atrium de Sant' Ambrogio à Milan.

inspiré par un événement contemporain. C'est une sculpture commémorative du retour des Milanais en 1167, après la destruction de la ville et l'exil des habitants par Barberousse en 1162.

A cette époque apparaît un sculpteur dont le nom et les travaux sont à retenir dans l'histoire de l'art : c'est Benedetto Antelami, artiste qui n'a aucune affinité avec maître Nicolas ; on pourrait en trouver plutôt avec Guillaume de Modène. On a conservé de lui une série de travaux qui permettent presque de suivre le développement de sa carrière. Les uns sont des œuvres d'ordre presque subordonné, comme le siège épiscopal de la cathédrale de Parme, des bas-reliefs pour des chaires de vérité et beaucoup de sculptures décoratives, mais toutes portent l'empreinte d'un génie vigoureux, d'un caractère original. Une descente de la Croix, qui se trouve dans la chapelle Bagardi à Parme, et que l'on croit provenir d'une chaire, présente une composition importante et d'un haut intérêt au point de vue de l'iconographie ; le baptistère de Parme, construction étrange dont Benedetto est à la fois l'architecte et le décorateur plastique, œuvre capitale sous le rapport de la statuaire qui orne les trois portails d'entrée, et qui, commencée en 1196, n'a été achevée qu'en 1216. La carrière si féconde de Benedetto Antelami paraît finir avec les sculptures de la cathédrale de Borgo San Donnino.

Malgré son génie et la clarté qu'il met dans la conception de ses groupes, de ses figures et de ses motifs d'ornement, Benedetto n'a pas compris qu'il existe une relation entre la ligne de la décoration plastique et sa place dans l'architecture, mais il y a dans les scènes qu'il anime

Parabole du père de famille et des ouvriers de la Vigne.
Jambage au portail ouest du baptistère de Parme.

de son ciseau une profondeur de conception et une richesse qui étonnent. Il y a aussi de l'ensemble dans l'ordonnance de son thème ; avant lui on n'avait pas vu en Italie un édifice plastiquement décoré en développant une pensée fondamentale. Ce mérite est d'autant plus remarquable que Benedetto est certainement l'ordonnateur du thème iconographique des édifices qu'il a décorés. Cependant une grande partie du charme de ses travaux est perdue et ses intentions restent incomprises, toutes ses sculptures étant autrefois rehaussées par la peinture, et leur effet calculé sur l'appoint que la coloration devait y apporter.

L'auteur ne doute pas que Benedetto n'ait voyagé et étudié en France. La statuaire rappelle celle de St-Trophyme d'Arles, qui cependant lui est supérieure au point de vue de la forme ; il doit aussi avoir vu Chartres ; il a pu s'inspirer de l'ensemble grandiose de ses portails sculptés, mais il n'en aura pu comprendre le style gothique, trop avancé pour lui, quoique l'art de Benedetto fût certainement en avance sur la statuaire de la Toscane.

En rendant bien rapidement compte du livre remarquable de M. Zimmermann, il est impossible de ne pas constater combien les études en Italie sont facilitées par l'existence de documents signés et de monuments datés. Voici, au XIe et au XIIe siècle, les noms de Nicolas, de Guillaume, de Benedetto qui apparaissent avec un long cortège de travaux datés d'une manière certaine ! Où chercherions-nous l'équivalent de ces renseignements dans les autres pays, en France notamment, où cependant, à la même époque, des artistes d'un ordre incontestablement supérieur taillaient des chefs-d'œuvre ?

M. Z. comprend dans le cercle de ses investigations deux monuments de l'orfévrerie en grand renom dont il étudie le travail et le style, ce qui l'amène à modifier notablement la date généralement admise de leur création. L'un est la célèbre poule avec ses sept poussins du trésor de Monza, travail qui passe pour remonter au règne de la reine Théodelinde (VIIe siècle) et qui serait le symbole de la Lombardie avec ses sept provinces. Cet étrange monument de l'orfévrerie lombarde apparaît pour la première fois dans les inventaires de l'église de Monza en 1275, et M. Z. ne croit pas, après en avoir étudié le style et l'exécution technique, pouvoir le faire remonter beaucoup plus haut.

Il n'est pas moins sévère pour le célèbre *paliotto* de St-Ambroise de Milan, attribué au IXe siècle, et, d'après une inscription qui s'y trouve, à Wolsinius. Après examen approfondi des nombreux reliefs qui s'y trouvent, M. Z. croit devoir rajeunir ce monument si remarquable de plusieurs

siècles. Selon lui, le ciborium de l'autel, et l'autel primitif lui-même, ont été détruits par l'effondrement de la coupole de St-Ambroise, survenu en 1196. Les reliefs de la partie antérieure auraient été exécutés très peu de temps après cet événement ; les reliefs des trois autres côtés ne seraient pas d'une date beaucoup postérieure. Quant aux émaux, ils sont évidemment plus

Siège épiscopal à la cathédrale de Parme. (Travail de Benedetto Antelami.)

anciens et peuvent être un reste du travail de Wolsinius. M. Z. avoue ne pas pouvoir mettre ses constatations d'accord avec l'inscription qui se trouve sur le monument, et la représentation d'Angilbert au côté postérieur du *paliotto*. Mais la comparaison des reliefs ciselés avec ceux qui décorent le *paliotto* donné à la cathédrale de Citta de Castello, en 1143, par le pape Célestin II,

établit aux yeux de l'auteur l'étroite parenté des deux monuments.

Au cours de ses études dans les monuments qu'il a visités, M. Z. croit reconnaître assez fréquemment des sculptures copiées sur des ivoires anciens, ou inspirées par eux. Je regrette qu'il ne cite pas un seul ivoire original sorti des ateliers d'artistes de la Haute Italie. Il aurait aidé à élucider une question intéressante qui présente encore de nombreuses difficultés.

M. Z. examine, dans ses conséquences, une sorte de renaissance, basée sur l'imitation plus ou moins intelligente des œuvres plastiques de l'antiquité qui, au XIIIe siècle, se produit presque dans toute l'Italie. A cette époque l'art plastique qui s'est développé sous l'influence du dualisme latin et germain de la Lombardie, perd le caractère qui lui est propre ; il disparaît avec la période romane, et les artistes de la Haute Italie vont confondre leurs travaux avec ceux des hommes de génie qui, en Toscane, président à l'avènement d'un art nouveau. Désormais la Haute Italie n'apparaîtra plus qu'au second rang. Telle est la conclusion du livre de M. Zimmerman.

Ce livre est illustré de bon nombre de planches d'une fidélité absolue et qui permettent de suivre l'auteur dans ses observations et les déductions tirées des monuments qu'il a étudiés.

Je crois avoir fait suffisamment connaître le travail du savant allemand pour en recommander la lecture à tous ceux qui connaissent la langue dans laquelle il est écrit.

La lecture du livre est attrayante ; on sent que l'on a affaire à un homme maître de son sujet, qui l'a abordé avec prédilection et une véritable science. Il développe ses déductions avec clarté, avec conviction et une logique captivante. M. Zimmerman apporte bon nombre d'aperçus nouveaux sur un art jusqu'à présent peu étudié, et de précieux enseignements.

Il semble douteux toutefois, que toutes ses conclusions soient acceptées sans contradiction et admises sans controverse, mais comme elles sont établies sur l'étude approfondie de l'histoire et des monuments, tout porte à croire que l'auteur n'a rien à redouter des discussions que son étude peut soulever.

J. Helbig.

CARRELAGE DE VERNAY (XIIIe siècle), COMMUNE DE ST IMOGES (Marne), par l'abbé A. Chevallier, curé de Montbré ; Reims, 1897, in-8° de 12 pag. avec 1 planche.

Ce carrelage, des plus intéressants, découvert en 1878, représente un semis de fleurs de lis, alternant avec des rosaces et des échiquiers, le tout encadré de bandes à châteaux de Castille et scènes de chasse au cerf. Il a la plus grande analogie avec celui trouvé à Reims en 1888. Tous deux sont signés du même nom de potier, Laurent, de Hautvillers.

On lit sur les carreaux de Reims :

LORENS DAVVILER ME FIT +

et sur ceux du château de Vernay, transportés depuis à Reims dans la maison Foucher :

+ LORANS : ME FIT

(répété deux fois en cercle).

Nous félicitons le zélé curé de Montbré de cette petite publication qui complète utilement les brochures du même genre sur les carreaux vernissés du XIIIe siècle, assez communs en France.

X. B. de M.

INVENTAIRES DU CHATEAU D'ANGOULÊME, 1529-1538, par Dujarric-Descombes, dans le *Bullet. de la soc. arch. de la Charente*, 1896, p. XXV-XXVII.

Les articles ne sont pas numérotés, aussi m'est-il impossible de faire les renvois pour les citations, qui se borneront à quatre mots qu'il conviendra d'admettre dans les glossaires spéciaux.

« Neuf lictz, garnitz de traverciers d'ouvraige plaignier de plume ». *Plaignier* signifie-t-il *plein*, *rempli*, ou se rapportant à l'étoffe, *plaine*, c'est-à-dire *unie ?*

« Treze chaslitz de tables cousues ». *Cousu* se dit de l'assemblage des planches.

« Les fuz de quarante troys fenestres, avec leurs ussetz, faictz en menuzerie ». Le *fuz* est le bois de la fenêtre, acception que ne donne pas V. Gay. Les *ussetz*, mot dérivant de *huis*, sont les volets intérieurs ; le diminutif indique leur petite dimension ; en effet, il y en avait ordinairement quatre à chaque fenêtre.

« Six pièces de tappicerie, contenant chescune troys aulnes de long et deux aulnes de large, deux figurées à bestions et le surplus de verdure ». Gay n'a ni *bestion*, ni *bestiaire*. Pour les tapisseries à *bêtes*, je renvoie au très curieux catalogue, publié par M. Biais (p. XCIX-CVIII), des tapisseries, vendues à Paris en 1896 et provenant du château de Châlais, en Angoumois. Les nos 1, 2, 3, 4, datant du XVe siècle, représentent toutes sortes d'animaux : cerfs, dragon, lion, hippogriffe, moutons, coq, etc. Il est fâcheux qu'avant leur depart, il n'en ait pas été pris des photographies, qui auraient donné un attrait particulier à ce volume.

X. B. de M.

PIA DICTAMINA, par DREVES, S. J. Leipzig, Reisland, in-8° de 273 pag.

Ce quinzième fascicule des *Analecta hymnica* contient 235 pièces de poésie, copiées dans les manuscrits et réparties en quatre catégories : *de Deo, de Beata, de Sanctis, Diversa.* Leur caractère propre est de ne pas être exclusivement liturgiques, quoiqu'elles soient conçues dans le même mode : ce sont surtout des prières pour la dévotion privée, telle que celle intitulée *Missa sanctæ Mariæ Virginis*, qui a 24 strophes, de six vers chacune, c'est-à-dire une pour les différentes parties de la messe : « Introïtus, Kyrie eleison, Laus angelica, Collecta, Epistola, Graduale, Alleluia, Tractus, Evangelium, Credo, Offertorium, Secreta, Præfatio, Sanctus, Canon, Communicantes, Silentium, Supra quæ, Supplices, Memoria defunctorum, Nobis quoque, Oratio Dominica et Agnus, Communio, Complenda » (p. 105-107).

Les poésies alphabétiques ont aussi de la vogue, j'en compte cinq (pag. 61, 63, 107, 108, 250). Ordinairement, la lettre commence la strophe, mais il s'en trouve aussi deux par strophe et même une seule par vers. Leur titre normal est *Alphabetum.*

Plusieurs pièces ont pour sujet les joies de la Vierge (p. 87-101). Il en est deux qui débutent ainsi :

« Gaude, Virgo, Mater Christi,
Quæ per aurem concepisti,
Gabriele nuntio ».

Je rappellerai que j'en ai publié une de ce genre dans la *Revue de l'Art chrétien* (1858, pp. 374-375), d'après un manuscrit de la bibliothèque de Poitiers, qui l'attribue à St Thomas de Cantorbéry (1).

On trouve là toutes sortes de renseignements. Je n'en citerai qu'un exemple. Les inventaires mentionnent du lait et de l'huile de Ste Catherine, ce qu'explique un manuscrit de Munich de l'an 1351 (p. 217) :

« Cervicem subdens gladio
In Jesu nomine,
Lac fudisti pro sanguine.
Corpus sumentes angeli,
Condunt in monte Sinai,
Ex quo destillat oleum
Infirmis saluberrimum ».

Un orational du XVe siècle affirme également le miracle du lait (p. 216) :

« Capitalem nimis dire
Jussa tandem es subire
Et pati sententiam.
En res mira, pro cruore
Lac manavit miro more
Plebis ad præsentiam » (1).

Je ne puis passer sous silence l'hymne de St Joseph, extraite d'un manuscrit de l'an 1476 ; c'est précisément au XVe siècle que cette dévotion commence à se propager. Les deux premières strophes débutent par le mot *Gaude.* J'y relève ces indications : La sanctification dès le sein de la mère est affirmée comme pour St Jean Baptiste :

« Gaude, tibi non negatum
Quod Johanni est collatum,
Intra matris suæ ventrem
Sanctam esse suam mentem ».

On insiste sur sa virginité :

« Gaude virginali flore
Quo nitebas ac decore
Omnium virtutum clare ».

Il prend JÉSUS dans ses bras et le couvre de baisers :

« Gaude, totis quod medullis
Amas Jesulum, quem ulnis
Tuis quam sæpius stringis
Dans oscula et maxillis ».

Il serait mort à l'âge de trente ans :

« Gaude, annis quod ter denis
Virtutibus cum his plenis
Vixeras hic, cum patribus
Dormis illis præsentibus ».

Ne dirait-on pas que cette louange spéciale a été écrite pour les dévots de nos jours qui ne pensent pas autrement ?

J'ai soutenu dernièrement, à propos d'un tableau qui est en Allemagne (2), que la croix et l'étendard étaient les attributs de St Georges, appelé pour cela *Crucis vexillator.* Cette strophe anglaise du XVe siècle me donne une fois de plus raison (p. 205) :

« Salve, crucis vexillator
Et virtute triumphator
Cœlestis signiferi ».

J'ai rétabli *signiferi*, comme l'exige la rime avec *pestiferi.* L'auteur n'a pas corrigé *signifere ;* ailleurs, on rencontre aussi quelques fautes d'impression, qu'il est facile de corriger.

X. B. DE M.

1. A consulter sur ce sujet l'opuscule de M. Léon Germain de Maidy, *Les cinq joies de Notre-Dame*, Nancy, 1897.

1. On lit de même dans un bréviaire espagnol du XVIe siècle (Dreves, XVI, 190) :

« Cum lictor caput amputat,
Lac pulchre terram irrigat
Nec guttæ fluunt sanguinis...
Sepulchro stillat oleum,
Quo fit salus languentium.

2. *Œuvres compl.*, t. IX, p. 329.

CALENDARIO D'ORO. ANNUARIO NOBILIARE, DIPLOMATICO, ARALDICO, *publicazione ufficiale dell'Istituto araldico Italiano.* Rome, 1897, in-8° de 416 pag., avec de nombreux blasons.

Grâce à l'activité du directeur de l'Institut héraldique, M. Contigliozzi, ce beau volume, plein de blasons en couleur, est le 9e de la collection. J'extrais de sa table des matières les renseignements suivants, qui donnent un aperçu des principaux sujets traités : *Maison royale d'Italie, Cour Pontificale, Corps diplomatique, Corps consulaire, Ordres chevaleresques* (y compris ceux que confère le pape), *Législation nobiliaire, Institut héraldique, Dissertations héraldiques, Noblesse d'Italie*, avec généalogie, armes et portraits.

Parmi les dissertations, il en est deux du Comm. Padiglione : *Del titulo di Principe del S. R. Impero* et *Le armi parlanti* ; M. Gourdon de Genouillac y traite des *Blasons de Corps de métiers* et le baron Selvaggi : *Sul titolo di Excellenza.* Moi-même, j'y ai publié : *Une couverture armoriée* (l'*Albia cristiana*) et *Un évêque missionnaire* (l'évêque de St-Albert).

Chaque année, un concours se fait sur des questions posées ; les réponses sont publiées et des médailles décernées aux vainqueurs.

Le titre de *Calendrier* s'explique, d'abord par l'exposé chronologique des faits nobiliaires de l'année précédente et les « Ricorrenze di onomastici e genetliaci della nobiltà Italiana », c'est-à-dire l'indication des jours où la noblesse se souhaite les fêtes du nom de baptême et de la naissance.

Nous faisons des vœux pour la prospérité de l'Institut héraldique et la propagation de son annuaire, qui contient tant de documents intéressants à consulter.

X. B. DE M.

GIORNALE ARALDICO-GENEALOGICO-DIPLOMATICO, *pubblicato per cura della R. Academia araldica Italiana, diretto da* GOFFREDO DI CROLLALANZA. Bari, 1896, in-8° de 386 pages. Prix : 15 fr.

Cette revue mensuelle, organe officiel de l'*Académie héraldique d'Italie*, dont le siège est à Pise, forme chaque année un beau volume avec blasons. Les articles sont très variés, quoiqu'ils traitent généralement des familles italiennes. J'y remarque entr'autres celui du comte Pasini, *Sull' origine della familia Pecci.* Les Pecci ont été faits comtes et barons par l'empereur Sigismond. Leur blason a varié trois fois. Le plus ancien est celui des Pecci, de Sienne, où les fleurs de lis sont une concession du roi de France : *d'azur, à la fasce d'argent, chargée de trois roses de gueules et accompagnée de trois fleurs de lis d'or, 2 et 1.* Le second est celui des Pecci, de Gubbio et de Ferrare, qui enlèvent la fasce et lui substituent le cyprès, altération voulue pour brisure d'une autre branche : *d'azur, au cyprès au naturel sur une terrasse de même, accompagné de trois fleurs de lis d'or mal ordonnées.* On remarquera que la pièce principale est *de sinople sur azur*, c'est-à-dire *émail sur émail*, ce qui est contraire aux règles. Enfin, le troisième blason, qui est des Pecci, de Carpineto, garde le cyprès, reprend la fasce, mais sans les roses et substitue une comète à la fleur de lis du chef : *d'azur, au cyprès en pal sur une terrasse au naturel, accompagné au canton dextre d'une étoile à queue ondoyante d'or et accosté de deux fleurs de lis de même.*

Le secrétaire de l'Académie, qui est en même temps le directeur du *Journal héraldique*, y occupe une place importante par sa chronique et sa critique bibliographique, écrites avec autant d'érudition que d'esprit. J'appelle surtout l'attention sur son très utile *Glossario araldico-etimologico*, qui mériterait les honneurs d'une traduction dans notre langue.

Toutes nos félicitations à cette vaillante revue, qui en est actuellement à sa vingt-cinquième année d'existence, et aussi nos vœux les plus sincères pour qu'elle continue à vulgariser la science héraldique de bon aloi, car sur ce point le docte chevalier se montre intolérant, à l'endroit des ignorants et des novateurs : il a bien raison.

X. B. DE M.

GUIDE PRATIQUE DU CARILLONNEUR ET RECUEIL DE CARILLONS *pour deux, trois, quatre et cinq cloches*, par A. DANGEVILLE, maître-sonneur de la cathédrale de Dijon [1]. — Dijon, 1897, in-16 oblong de 39 pages (autographié).

CE petit traité, écrit à la demande d'un certain nombre d'ecclésiastiques du diocèse de Dijon, par un praticien habile doublé d'un musicien, — contient une soixantaine d'airs notés et d'excellents conseils pour les carillonneurs.

La division de la première partie est la suivante : — Carillons pour deux cloches, quel que soit leur intervalle (seconde, tierce majeure ou mineure, quarte, quinte, etc.), — carillons pour 3 cloches donnant une tierce majeure (v. g. *do, ré, mi*), — pour 3 cloches en accord parfait (v. g. *do, mi, sol*), — pour 3 cloches en accord de sixte

1. M. Dangeville a publié, il y a quelques années, une brochure intitulée *Visite au clocher de Saint-Bénigne, cathédrale de Dijon*, (Dijon, impr. Eug. Jobard, s. d., in-12 de 55 pp.)

(v. g, *mi, sol, do,*) — et pour 3 cloches en accord de quarte et sixte (v. g. *sol, do, mi*).

« A partir de quatre cloches, le carillonneur doit être musicien, et il est indispensable d'avoir un clavier pour obtenir une bonne exécution. »

Les sonneries de quatre cloches peuvent présenter un grand nombre de cas. Les principaux sont : 1° la quarte juste (ce que les anciens fondeurs de cloches ambulants appelaient la sonnerie en *fa, mi, re, ut*, formule qu'ils appliquaient tout aussi bien à des sonneries en *si♭, la, sol, fa*, ou en *la♭, sol, fa, mi♭*) ; — 2° la tierce majeure avec la quinte (v. g. *do, ré, mi, sol*) ; — 3° la tierce avec la quarte en dessous (v. g. *do, fa, sol, la*) ; — 4° l'accord parfait avec l'octave (v. g. la grosse sonnerie de la cathédrale de Dijon : *fa♯, la♯, do♯, fa♯*).

Pour les sonneries de cinq cloches, M. Dangeville s'attache surtout à la combinaison *do, fa, sol, la, do*, qui est « très brillante » et dont on peut tirer le meilleur parti.

Les carillons notés sont de deux espèces : — d'une part, des transcriptions ou adaptations d'airs empruntés au plain-chant de l'Église et à des cantiques en vogue ; — d'autre part, des variations et des fantaisies, compositions personnelles de l'auteur. Ces dernières nous ont paru (à la lecture) d'une mélodie agréable et très intelligemment rhythmées.

JOS. BERTHELÉ.

HISTOIRE GÉNÉRALE DES ARTS APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE, par Émile MOLINIER, conservateur des Musées nationaux, professeur à l'école du Louvre. — Tome I : LES IVOIRES, grand in-4°, 245 pp., 24 héliogravures hors texte et 104 figures dans le texte. Prix : 60 frs. Paris, 1896. Librairie centrale des Beaux-Arts.

« A quoi bon consacrer à cet art mineur qu'on appelle l'*Ivoirerie*, un volume d'un format solennel portant le nom d'un érudit bien connu, comprenant une illustration vraiment superbe et près de 250 pages d'un texte joliment imprimé? Dépense de temps, de savoir et d'argent ! Dépense de soixante francs pour les acheteurs, et nous ne serons pas du nombre. » — Tel pourrait être le langage de ceux qu'intéresse peu l'art industriel dont nous parlons, — de ceux qui ne font qu'entrevoir les beautés extérieures du volume annoncé. Cela fût-il vrai, le point de vue de l'art n'est pas le seul à envisager ; seuls, les esprits étroits ne verront pas autre chose. Pour un grand nombre de gens voués à l'étude, les œuvres de l'ivoirier, et conséquemment le beau volume de M. Molinier revêtent en effet un caractère d'utilité bien réelle et de très grande importance. La mythologie, l'histoire, l'iconographie, l'hagiographie, la liturgie, pour ne citer que plusieurs branches d'études, considèrent avec raison comme des documents précieux les différentes pièces qui nous ont été léguées par cet art mineur de l'ivoirier.

La mythologie, disons-nous d'abord : C'est qu'en effet, douze feuillets de diptyques des Ve et VIe siècles, reproduits ou décrits dans l'ouvrage de M. Molinier, figurent des personnages et des scènes de ces temps fabuleux. Après ces petits objets antiques, viennent des coffrets civils fabriqués par les Byzantins, puis le flabellum de Tournus et bon nombre d'œuvres de la Renaissance, des XVIIe et XVIIIe siècles, — autant de pièces qui retracent des scènes mythologiques.

Mais l'histoire nous intéresse bien plus ; or, elle doit beaucoup à l'excellente étude de M. Molinier sur les diptyques consulaires, sur les diptyques des fonctionnaires romains, sur les diptiques des particuliers. L'auteur dresse ensuite une liste de tous ces diptyques existants (on en compte 65), et il donne, pour chacun d'eux, une description sommaire, la date ou certaine ou probable de l'objet, l'indication de l'église, de la bibliothèque ou du musée qui a l'avantage de le posséder. La bibliographie termine enfin chacune de ces notices. A noter d'une façon spéciale, dans cette première partie, trois splendides héliogravures : Pl. I, Stilicon, son épouse Séréna et leur fils Eucherius, — diptyque de l'an 400, conservé dans la cathédrale de Monza. — Pl. II : Diptyque du consul Probus, an 406 ; le consul tient le labarum portant l'inscription : IN NOMINE XPI VINCAS SEMPER. — Pl. III : Diptyque de Rufius Probianus, vice-préfet du Prétoire de Rome, commencement du Ve siècle.

Avec la période des Iconoclastes, nous avons un feuillet curieux qui représente, d'après M. Molinier, l'impératrice Irène, femme de Léon IV et tutrice de son fils Constantin VI. La conclusion de la thèse soutenue par le docte professeur ne s'impose pas absolument ; mais il est bien certain que l'examen détaillé, sérieux, bien raisonné qu'il fait de cette pièce byzantine, incline à penser qu'il s'agit en effet de la célèbre Athénienne.

A mentionner encore comme documents historiques : un ivoire bien connu et maintes fois publié, représentant Romain IV et Eudoxie couronnés par le Christ (XIe siècle) ; — un feuillet appartenant à l'art allemand et qui figure l'empereur Otton le Grand, Adelaïde et Otton le jeune aux pieds du Seigneur, etc..

L'iconographie religieuse recueillera, parmi les ivoires, une moisson bien autrement abondante,

variée, pleine d'intérêt, et le livre de M. Molinier sera pour elle d'une importance majeure. Ici comme ailleurs, grand nombre de monuments sont figurés et décrits ; en outre, dès que l'un d'eux présente une difficulté, l'auteur examine, compare, raisonne, et arrive à des conclusions très satisfaisantes. Nous signalerons particulièrement les pages remarquables consacrées aux pièces suivantes : Diptyque de Monza, représentant David et saint Grégoire. — Livre d'ivoire de la cathédrale de Rouen (Ve ou VIe siècle),qui offre les images de saint Pierre et de saint Paul. — Feuillets d'un diptyque, musée de Bargello, à Florence (Ve ou VIe siècle) sur lesquels sont figurés Adam dans le paradis terrestre et des scènes de la vie de saint Paul. — Le superbe triptyque Harbaville,musée du Louvre(Xesiècle), si savamment étudié par Ch. de Linas dans cette *Revue de l'Art chrétien.*

Notons d'une façon plus spéciale encore les pages où l'auteur nous montre les ivoiriers s'inspirant des Bibles et des dessins qu'elles renfermaient. Nous avons maints exemples du fait en question, et, parmi eux, les plaques d'ivoire enchâssées sur la couverture du Psautier de Charles le Chauve. M. Molinier explique parfaitement l'une de ces plaques, commentaire littéral du ps. LVI, puis un ivoire conservé au musée national suisse, à Zurich, qui traduit le ps. XXV et qui est une copie duPsautier d'Utrecht. Le rapprochement est des plus heureux ; il n'y a qu'à examiner et l'ivoire de Zurich et le dessin d'Utrecht reproduit très à propos, pour se convaincre que l'ivoirier a copié le dessin du Psautier d'Utrecht,tout au moins celui d'un Psautier absolument analogue.

L'entrevue d'Abner et de Joab près du lac de Gabaon, figurée sur un ivoire du IXe siècle (musée du Louvre) — David dictant des psaumes et le Jugement de Salomon,deux ivoires du IXe ou du Xe siècle, — puis, une plaque de livre (Xe siècle) faisant partie du trésor de Saint-Gall et représentant l'Ascension de la Sainte Vierge : ASCENSIO SCE MARIE, sont aussi de précieux documents pour l'iconographie.

L'époque romane est beaucoup plus pauvre. La pièce la plus intéressante est le diptyque de saint Nicaise, conservé à la cathédrale de Tournai. Nous avons au contraire abondance de monuments datant de l'époque gothique ; l'abondance est même telle, qu'il est impossible de signaler tous les ivoires qui mériteraient de fixer l'attention des iconographes ; innombrables, en effet, sont les diptyques,les triptyques, les crosses historiées, les statuettes, les plaques diverses, les coffrets, les reliquaires, etc. Nous mentionnerons simplement deux groupes d'une importance capitale que le musée du Louvre a l'heureuse fortune de posséder : Le Couronnement de la Vierge et la Descente de croix — tous les deux de la fin du XIIIe siècle.

Les ivoires de la Renaissance et des siècles qui suivirent n'ont guère droit d'être signalés pour l'iconographie ; aux traditions de l'art chrétien qui sont alors perdues, succèdent en effet la fantaisie et la libre interprétation des sujets les plus saints. Nous passons donc.

Nous avons nommé ensuite l'hagiographie. Liée très intimement avec sa sœur l'iconographie, elle considère comme son domaine bon nombre des ivoires mentionnés précédemment, et d'autres encore qui figurent dans l'ouvrage de M. Molinier. Nous n'ajouterons donc à notre énumération que deux pièces souverainement précieuses et qui intéressent directement l'hagiographie : La chaire de saint Pierre, au sujet de laquelle nous nous réservons de revenir dans un instant, et la ceinture dite de saint Césaire, conservée dans l'église de la Major, à Arles. La boucle de cette ceinture est en ivoire ; elle représente le saint Sépulcre et deux soldats endormis. « J'avoue, dit M. Molinier, ne pas comprendre pourquoi certains doutes ont été émis au sujet de l'antiquité de cette ceinture... Est-ce parce que son existence et sa transmission dans le trésor de l'église d'Arles, depuis cette époque reculée, paraissent trop bien coïncider avec le testament de saint Césaire léguant ses vêtements à son successeur sur le siège épiscopal ? Est-ce parce que ce monument, si on l'attribue au VIe siècle, prend en même temps le caractère de relique ? Je ne sais ; toujours est-il que personne n'ose se prononcer sur son âge exact... Pour ma part, je trouve la tradition qui attribue cette ceinture à saint Césaire très acceptable au point de vue archéologique, le seul dont on ait à se préoccuper ici ; il ne répugne nullement d'en faire un monument du VIe siècle. » Le témoignage du savant conservateur des musées nationaux est précieux pour l'hagiographie ; elle doit l'enregistrer soigneusement . Puisque le docte archéologue fait remonter la boucle d'ivoire au VIe siècle, puisque, par ailleurs, une vénérable tradition l'attribue à saint Césaire, c'est sagesse de la considérer comme une relique du saint évêque, et il ne doit plus y avoir de doute à son endroit.

La liturgie, elle non plus, ne peut se désintéresser des travaux de l'ivoirier. Le siège épiscopal de l'évêque Maximien (VIe siècle), les peignes liturgiques de saint Gauzelin et de saint Loup, puis surtout l'ivoire de la cathédrale de Trèves représentant la dédicace d'une église, et un ivoire de Francfort (IXe siècle) qui figure, d'après l'auteur, un archevêque officiant dans

une église, autant de pièces qui sont reproduites dans l'ouvrage de M. Molinier et dont la seule énumération prouve ce que nous avançons. Au point de vue des vêtements sacrés, rien de plus précieux et de plus intéressant que ce dernier ivoire.

Nous avons suivi l'idée du moment. Nous avons considéré les œuvres de l'ivoirerie et le beau volume que nous présentons au lecteur, au point de vue de l'intérêt qu'ils offrent à un bon nombre de gens d'étude. Les divisions de cet article bibliographique ne sont pas celles de l'ouvrage de M. Molinier, il est à peine besoin de le faire remarquer. Ses divisions sont les suivantes : Les ivoires de la décadence romaine, les ivoires byzantins, les ivoires de l'époque carolingienne, l'époque romane, les ivoires de l'époque gothique, la Renaissance, le XVIIe et le XVIIIe siècle. Les cinq premiers chapitres ont eux-mêmes différentes subdivisions.

Nous n'avons que bien peu de chose à relever dans *Les Ivoires*, et nos remarques prouveront, croyons-nous, la juste importance que nous attachons à ce bel ouvrage, comme aussi l'attention, parfois même le soin minutieux que nous avons apporté dans notre étude.

P. 38. Il s'agit d'un diptyque consulaire de Monza : « Voyez plus haut ce que l'on dit de ce diptyque... » Lisez « Voyez *plus bas* », puisque c'est à la page 50 que M. Molinier nous donne une excellente dissertation sur la transformation que ce diptyque a subie. Il n'est pas question de cet ivoire avant la page 38.

P. 53. *Le livre d'ivoire* de la cathédrale de Rouen [V^e ou VIe siècle] offrirait sur les rampants de ses frontons, « deux oiseaux, deux paons, selon toute vraisemblance ». Après un examen attentif, nous croyons plus juste l'opinion de Ch. de Linas, d'après laquelle ces oiseaux seraient des colombes. (*Gazette archéologique*, 1886, p. 30.)

P. 55. Au sujet du diptyque de Tongres [VIe siècle] nous aurions été désireux de voir citer *La sculpture et les arts plastiques au pays de Liége et sur les bords de la Meuse* [Bruges, 1890]. L'auteur, M. Jules Helbig, y a étudié et reproduit les deux feuillets du diptyque (pp. 13 et 14).

P. 63. L'ivoire de la collection Trivulzio est placé au nombre des œuvres byzantines.— Nous croyons, avec M. Hans Semper, qu'il ne s'agit pas d'un ivoire byzantin, mais d'une pièce occidentale qui a subi dans plusieurs de ses parties l'influence de l'art grec. [Cf. *Revue de l'Art chrétien*, 1897, p. 395.]

P. 80. Voici ce qu'écrit M. Molinier, à propos des Iconoclastes, des empereurs destructeurs des saintes images : « A tout prendre, ces empereurs... ne faisaient que faire revivre une tradition chrétienne bien ancienne, la haine du chrétien contre les belles divinités païennes. Mais ce retour à des idées bien anciennes dans le christianisme, à la haine de la forme et de la beauté, inventions du démon, prit à Byzance le caractère aigu que toute discussion religieuse prend chez les Orientaux fanatiques. » Semblables assertions sont erronées. Jamais l'Église n'a attribué au démon l'invention de la forme et de la beauté ; jamais non plus elle n'a eu *la haine de la beauté*. Au contraire, elle en a toujours eu le culte : « pulchritudinis studium habentes ». Si elle a sévi contre les belles divinités païennes, ce n'est point par haine de la beauté, mais par haine du démon que ces divinités représentaient et du vice que la beauté revêtait d'appâts redoutables à l'homme déchu. Si même elle n'a admis que lentement les images dans ses temples, ce n'est point mépris de l'art, mais prudence ; elle craignait le scandale pour plusieurs de ses fils récemment convertis du culte des idoles et les profanations des infidèles. Quant aux empereurs iconoclastes qui détruisaient toutes les images belles ou laides, ils n'obéissaient pas non plus à la haine du beau, mais aux juifs et aux musulmans, ennemis de JÉSUS-CHRIST et de tout signe qui le rappelait ; — ils obéissaient à leur théologie byzantine qui assimilait le culte des images à l'idolâtrie.

P. 90. et s. A propos de la chaire de saint Pierre, nous nous permettrons d'indiquer à M. Molinier une étude de M. Paul Allard sur ce vénérable monument, parue dans *Gethsémani et le monde*, 1895 (pp. 229-231 et 322-328). L'étude du savant auteur qui s'est fait une spécialité de l'histoire et de l'archéologie des premiers siècles de l'Église, nous paraît plus prudente sur certains points, plus précise sur d'autres, plus vraie enfin que les pages de Garrucci dans sa *Storia dell' arte cristiana*. M. Molinier y verra entre autres qu'une distinction doit être bien établie entre certaines parties en chêne et les revêtements en bois d'acacia avec leurs bandes d'ivoire.

P. 163. Renvoi à la planche XI ; il fallait pl. XIX.

Nos critiques se bornent à ces simples remarques. C'est assez dire qu'une note presque unique, presque absolue doit se dégager de notre article : celle des éloges accordés au superbe ouvrage et à son auteur. Félicitations également aux éditeurs qui, avec la continuation de cette histoire des arts, attacheront leur nom à un travail qui se recommandera tant au point de vue typographique qu'au point de vue de l'illustration.

Dom E. ROULIN.

EXPOSITION D'ARCHITECTURE, ARCHITECTES ET PUBLIC, par le Bn D. JOSEPH. — Bruxelles, Larce, 1897.

Cette plaquette contient quelques réflexions sensées, fines, un peu subtiles et vagues, au sujet d'expositions d'architecture, et en particulier de celle qui fut organisée cet été à Bruxelles à l'occasion du Congrès des architectes. Elle encourage les architectes à exposer, en dépit des dédains du gros public. Elle constate dans l'architecture contemporaine un effort puissant, afin d'obtenir la forme en même temps belle et pratique, et de s'affranchir dorénavant des styles traditionnels, ce qui n'est désirable d'ailleurs, à notre sens, que dans certaine mesure.

L. C.

NOTRE-DAME DE FOY, IMAGE CONSERVÉE DANS LA CATHÉDRALE D'AMIENS. — Notice historique par E. SOYEZ, petit in-4°, illustré, 80 pp. Amiens, 1897.

Au diocèse de Namur, près de Dinant-sur-Meuse, est le village de Foy. En 1609 un charpentier dépeçant un chêne, mit au jour une statuette de la Vierge. Creusée dans l'arbre, la niche qui abritait cette image avait été insensiblement recouverte par l'écorce croissante et oubliée. La statue fut transportée dans le château du baron de Celles, puis une chapelle fut élevée pour la recevoir. L'image sainte devint l'objet d'un pèlerinage renommé. Une copie de cette statuette est honorée aujourd'hui dans la cathédrale d'Amiens. M. Soyez, qui n'est pas un inconnu pour nos lecteurs, fait l'historique de la Madone, et c'est pour lui l'occasion d'une étude archéologique des mieux documentées. Elle a pour objet le couvent des Augustins d'Amiens, qui fut le premier dépositaire de la statue miraculeuse, et la chapelle de la Cathédrale qui, depuis près de vingt ans, est devenue le sanctuaire de N.-D. de Foy. Pour retable on donna à l'autel de cette chapelle une sculpture représentant l'Annonciation, due au ciseau de Nicolas Blasset. Ce bas-relief est reproduit en phototypie en tête du volume. Celui-ci, édité avec luxe, est rédigé dans un style aussi agréable que le format est élégant.

L. C.

NOTICE DESCRIPTIVE ET HISTORIQUE SUR LES VITRAUX DE L'ÉGLISE DE LHUITRE. —Broch. illustrée. Prix: fr. 1-50 (1).

Un terrible incendie détruisit en 1874 le clocher et les combles de l'église de Lhuître, l'un des beaux monuments du département de l'Aube. La tour et les combles ont été reconstruits ; il reste entre autres travaux à réparer les cinq grandes et belles verrières du XVIe siècle, qui éclairent le sanctuaire, et qui constituent une superbe page d'iconographie représentant les mystères de la Passion, les mystères glorieux, l'histoire de Joseph, les huit Béatitudes et le miracle de l'Hostie.

Nous faisons des vœux pour la bonne exécution de cet important travail de restauration. Ce qui est de bon augure, c'est qu'il a été l'objet de la part de M. l'abbé Bernard, d'une remarquable étude d'analyse préalable. Les cinq thèmes iconographiques que nous venons d'indiquer, et qui sont d'un emploi si fréquent, d'un intérêt si général, sont développés d'une manière admirable dans les vitraux, mais aussi analysés d'une façon instructive pour tous ceux qui s'occupent non seulement de vitraux, mais encore d'iconographie en général. Nous signalons cette notice comme une source d'indications pratiquement utiles ; beaucoup de nos lecteurs ont intérêt à se la procurer ; ils le feront avec d'autant plus de raison, que, par le fait même, ils contribueront à l'œuvre de la restauration, au profit de laquelle la substantielle brochure est mise en vente.

L. C.

1 S'adresser à M. l'abbé Bernard, curé à Lhuître, Aube.

LES RESTES DE LA CIVILISATION HINDOUE A JAVA, par J. LECLERCQ. Brochure in-8° Bruxelles, Hayez, 1897 (Extr. du *Bull. de l'Académie royale de Belgique*).

Parmi les merveilleux temples de l'Inde, on rencontre, dans la région du Sud, des rochers taillés en forme de pyramides plantureusement ouvragées ; elles offrent des terrasses successives couvertes d'une accumulation d'édifices et d'appentis, ce qui semble une réminiscence des anciennes retraites de moines groupées autour du sanctuaire sur la montagne sacrée. C'est un monument de ce genre, avec quelques variantes, que M. Leclercq a visité à Java, et qu'il nous décrit en termes émouvants. Si rien n'égale la troublante fantasmagorie de ce monument hindou, rien de plus attrayant, que sa description dans la langue imagée et noble dont l'auteur a le secret.

La merveilleuse pyramide de Borobœdor est une sorte de temple à ciel ouvert, construit sur une montagne carrée de 150 m. de tour, rappelant les pyramides d'Égypte ; mais c'est une pyramide ouvrée de haut en bas, comme un bijou en filigrane. Par un dédale de galeries et de gradins, les pèlerins gravissent les terrasses pour s'élever au sommet couronné par un *dagoba*. Des murs bordent les terrasses, suivant leurs contours régulièrement compliqués ; entre ces murs

se développent cinq galeries, qui font le tour de la montagne et dont le périmètre diminue à mesure qu'on s'élève. A ces cinq étages de promenoirs en polygone, succèdent trois rangées circulaires d'édifices en forme de cloche, abritant chacun un Bouddha. Le tout converge au dagoba terminal, qui domine la plaine de 47 mètres.

D'après M. J. Leclercq, ce monument unique dépasse en beauté les monuments connus du monde bouddhique et ceux du Cambodge. Il doit remonter à l'époque de Charlemagne ; ses parois sont couvertes de 2.000 figures d'un art supérieur à celui des temples de l'Inde ; elles racontent la vie de Bouddha.

L. C.

LES SCEAUX DE BRAINE-LE-COMTE, par M. Zech-du Biez. — Brochure. Braine-le-Comte, Zech et fils, 1896.

Jolie plaquette bien illustrée, décrivant les sceaux des institutions féodales civiles, religieuses et militaires, anciennes et modernes, de Braine-le-Comte.

L. C.

UNE PROMENADE ARCHÉOLOGIQUE. — L'OLIVE ET MARIEMONT, par M. Zech-du Biez — Broch. Braine-le-Comte, Zech et fils, 1896.

Cette brochure raconte une promenade du cercle archéologique de Soignies aux restes de l'abbaye de l'Olive et au Parc de Mariemont.

Le monastère de l'Olive fut fondé au XIIIe siècle à Morlanwelz et affilié à l'ordre de Cîteaux. Éprouvé par diverses calamités, il fut relevé au début du XVIe siècle, et l'église abbatiale reconstruite.

Dans ces dernières années des fouilles ont remis au jour des restes du monastère, des pierres tombales de diverses époques, jusqu'au XIIIe siècle, et même quelques vestiges d'architecture romaine.

Chacun connaît le château somptueux que Marie de Hongrie éleva à Morlanwelz au lieu qui prit le nom de Mariemont, château reconstruit pour les archiducs Albert et Isabelle par P. Lepoivre de Mons. Il n'en reste guère qu'un monceau de ruines, à part quelques murs soigneusement conservés par M. Warocqué.

L. C.

MONOGRAPHIE HISTORIQUE DE L'ABBAYE DE L'OLIVE, par M. O. Hubinot. Morlanwelz, Geuse, 1897.

Cet opuscule édité ,dans la forme d'un livret-guide, est un bon vade-mecum pour les visiteurs qui affluent vers le château de M. Warocqué à Mariemont, pour y visiter les fouilles que nous venons de faire connaître.

GUIDE DE BRUXELLES, — Bruxelles, Lyon-Claesen, 1897.

La maison Lyon-Claesen a eu l'idée, assez pratique en un pays de passage des touristes de diverses langues, d'éditer un guide de Bruxelles à quatre colonnes, avec textes français, néerlandais, allemand et anglais ; texte d'ailleurs très succinct et interrompu par des pages d'annonces, mais par contre joliment illustré.

FURNES ET SES ENVIRONS. — Furnes, Desmyter, 1897. Prix : fr. 0,25.

Non moins concis et plus abondamment illustré est le petit Guide de Furnes, dans lequel on n'a pas oublié la description et le programme de la célèbre procession de pénitence, un des rares vestiges des *mystères* du moyen âge, qui attire chaque année des foules,et que l'on vient voir de bien loin.

GUIDE DE L'ÉTRANGER DANS NUREMBERG, trad. par A. Povrier. — Nuremberg, Sedrag, 1898.

En ce moment il y a comme une pluie bienfaisante de guides dans notre bonne ville. Le plus récent paru est bien celui-ci, car, anticipant sur l'avenir, il se date déjà du millésime 1898. L'éditeur le dédie au consul de France M. L. Duplessis. Un guide de Nuremberg en français était chose bien désirable. Celui-ci est très succinct, mais bien fait. Comme ses récents similaires de Belgique, il est joliment illustré.

L. C.

Périodiques.

SEMAINES RELIGIEUSES.

M. le commandant de Broc de Leganger donne, dans la *Semaine religieuse de Moulins*, d'instructifs renseignements sur les vitraux, autels, tombeaux, jubés, etc., qui ornaient jadis la collégiale de *Moulins*, grâce à des documents extraits de ses archives familiales par M. le comte de Balone.

DIETSCHE WARANDE [1].

Parmi les retables d'autels gothiques conservés en Belgique celui de Notre-Dame de Lombeek-lez-Lennik, que décrit M. Van Even, est des

1. Ann. 1899, 5e fasc. Gand, Siffer.

plus remarquables. Il rivalise avec les œuvres de Jean Borman. D'après M. Van Even il doit appartenir au premier quart du XVIe siècle. Le costume des personnages trahit l'approche de la Renaissance. On a cru reconnaître dans cette œuvre le ciseau de maître Passchier Borman.

Le patronage de l'église de Lombeek appartenait jusqu'en 1795 au Chapitre de Nivelles. Cet autel, n'aurait-il pas été donné par l'abbesse du Chapitre, un des couvents les plus riches avant cette époque ?

Quoi qu'il en soit, ces groupes sont dignes d'admiration. Rien ne surpasse les personnages sous le rapport du caractère de la forme ou de la pose. L'autel de Lombeek est sans contredit une des plus belles productions de la sculpture flamande de la première moitié du XVIe siècle.

ZEITSCHRIFT FUR BILDENDE KUNST.

On trouve dans la livraison d'août la suite de l'étude de M. C. Justi sur *Domenico Theotocopuli*, auteur du retable de l'église San-Domingo, une *Assomption* bizarre, curieux mélange d'anciennes influences italiennes et d'observation espagnole.

— Le « *Mont sacré* » *de Varallo et Gaudenzio Ferrari*, par M. G. Pauli *(suite)* : étude sur les fresques de cet artiste, à Varallo, à l'église Santa Maria della Grazia, vers 1507 ; puis, en 1523, dans la chapelle du Crucifiement, sur le « Mont sacré » de cette ville, une grande *Crucifixion*, son œuvre capitale.

Un parallèle, par M. S.-R. Koehler, entre l'eau-forte de Rembrandt, *La Prédication du Christ* (Bartsch.,67) et la fresque de Ghirlandajo à Santa-Maria Novella de Florence, *La Prédication de saint Jean-Baptiste.*

Un compte rendu de l'intéressante exposition d'objets d'art anciens qui a eu lieu récemment à Leipzig.

M. D. Joseph étudie dans le N° de septembre *La sculpture en ivoire à l'Exposition de Bruxelles.*

On y trouve aussi la fin de l'article de M. H. Wœlfflin sur la façon dont les statues doivent être photographiées (avec exemples à l'appui), une bibliographie d'un récent ouvrage de M. C. Gurlitt sur l'*Architecture française* et un travail de M. Fr. Minkus sur la *Figure humaine considérée comme élément décoratif.*

Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

Anthyme Saint-Paul. — Morienval, fin d'une question. — In-8°. Paris.

Aulagnier (C.). — Notice historique et archéologique sur Saint-Martin-en-Haut, Rochefort, le chateau de la Bâtie-Chavagneu, la maison forte de la Carrière (Rhône). — In-16°. Saint-Étienne, Le Hénaff.

Barré. — La cathédrale de Rouen. — In-16°. Rouen, Delesques.

Bart (V.). — Recherches historiques sur les Francine et leur œuvre ; suivies de : les statues monumentales entourant la cour d'honneur du palais de Versailles, nombreuses rectifications. — In-8°. Paris, Plon, Nourrit et Cie.

* Blanchet (P.).— Notice sur quelques tissus antiques et du haut moyen age jusqu'au XVe siècle. — Gr. in-4°, 31 pl. Paris, librairie centrale des Beaux-Arts.

Bode (W.). — L'œuvre complet de Rembrandt. Reproduction par l'héliogravure de tous les tableaux du maître, accompagnée de leur histoire, de leur description et d'une étude biographique et critique. Avec le concours de C. Hofstede de Groot. Traduction par Auguste Marguillier. Premier volume. — In-fol., 71 pl. Paris, Ch. Sedelmeyer.

Bossebœuf (F.). — L'architecture Plantagenet, dans la *Revue des Facultés catholiques de l'Ouest*, octobre 1896.

Bouillet (L'abbé A.) et Servières (l'abbé L.). — Sainte Foy. — In-4° de 700 pages et 150 gravures. Rodez, E. Carrère. Prix de la souscription : fr. 15.00
» après la souscript.: fr. 20.00

Bournon (P.). — La chapelle Saint-Denis et la Villette. — In-16°. Paris, Champion.

Brutails (J.-A.). — Tombe plate du XIIIe siècle, dans le *Bulletin monumental*, n° 3, 1896.

Chappée (J.). — L'abbaye de Champagne, état actuel. — In-8°, grav. et plans. Mamers, Fleury et Dangin.

Charier-Fillon (A.). — L'île de Noirmoutier, VII : la chapelle de Saint-Filibert. — In-8°, pl. Niort, Clouzot.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

* Chevallier (L'abbé A.). — Carrelage de Vernay (XIIIe siècle), commune de St-Imoges (Marne). — In-8° de 12 pp. avec 1 pl., Reims.

Clément (J.-H.). — Les cryptes des églises bourbonnaises (Billy, Avermes, Domérat, Iseure, Saint-Désiré, Vicq). — In-16°, 26 dess. Moulins, Durand.

Collignon (M.). — Histoire de la sculpture grecque. T. II et dernier. — In-4°, 18 pl., 360 grav. Paris, Firmin-Didot et Cie.

* Dangeville (A.). — Guide pratique du carillonneur et recueil de carillons *pour deux, trois, quatre et cinq cloches*. — In-16 oblong de 39 pp. (autographié). Dijon.

Delignières (T.). — Une œuvre d'un sculpteur abbevillois, a l'église de Bétharram. — In-8°, grav. Paris, Plon, Nourrit et Cie.

Desnoyers. — La statue de Dunois et l'autographe du pape Calixte IV du musée de Jeanne d'Arc. — In-8°. Orléans, Herluison.

Dion (A. de).— L'église du prieuré St-Thomas d'Epernon. — In-8°, grav. Tours. impr. Deslis.

Douais (C.).—Les stalles du chœur de Sainte-Marie d'Auch, d'après un document inédit (1552). — In-8°. Paris, A. Picard.

Dufour (A.). — Le vieux chateau de Corbeil et la démolition de la tour en 1714, dans le *Bull. de la Société histor. et archéol. de Corbeil, d'Etampes et du Hurepoix*, n° 2, 1897.

* Dujarric-Descombes. — Inventaires du chateau d'Angoulême, 1529-1538, dans le *Bull. de la soc. arch. de la Charente*, p. XXV-XXVII, 1896.

* Farcy (L. de). — La Broderie du XIe siècle jusqu'a nos jours. — In-fol. de 100 phototyp. Angers, Belhomme. Prix : 100 fr.

Foucart (Georges). — Histoire de l'ordre lotiforme. — L'architecture figurée en Égypte. — In-8°, 42 pp. 25 fig. Paris, Leroux.

Froger (L.). — Visites et inspections du grand doyen du Mans au XVIe siècle. — In-8°. Le Mans, Le Guicheux.

Gauthier (J.). — La statue de Louis de Chalon, prince d'Orange, au chateau d'Arguel (Doubs), (1390-1463). — In-8°, phototypie. Paris, Impr. Nationale.

George (G.). — Mausolée dans la cathédrale de Vienne, par le sculpteur Slodtz. — In-8°, grav. Paris, Plon, Nourrit et Cie.

Ginoux (G.). — Notice historique sur les églises des deux cantons de Toulon, et description d'objets d'art qu'elles renferment. — In-8°. Paris, Plon, Nourrit et Cie.

Grosse-Dupéron (A.) et Gouvrion (E.). — L'ABBAYE DE FONTAINE-DANIEL. — In-8°, grav. Mayenne, impr. Poirier-Béchu.

* Gruyer (Gustave). — L'ART FERRARAIS A L'ÉPOQUE DES PRINCES D'ESTE. Prix Fould. — 2 vol. in-8°. Paris, Librairie Plon.

Guillibert (F.).—L'ÉGLISE SAINT JEAN-DE-MALTE D'AIX : SON HISTOIRE, SES RESTAURATIONS. — In-8°. Aix, impr. Nicot.

Hardel (C.). — LA CHAPELLE DE SAINT-CALAIS OU SAINTE-CHAPELLE DU CHATEAU DE BLOIS, dans le *Loir-et-Cher historique*, novembre 1896 et janvier 1897.

Jeannez (E.) et Déchelette (J.).—LES VITRAUX DE SAINT-ANDRÉ D'APCHON (Loire). — Broch. in-8°, 21 pp. et 8 pl. Extr. du *Bull. de la Diana*, t. IX, 1897.

Jullian (C.). — LE PALAIS CAROLINGIEN DE CASSINOGILUM. — In-8°. Paris, Cerf.

La Bunodière (H. de). — LES SÉPULTURES DE L'ABBAYE DE SAINT-OUEN DE ROUEN. — In-8°. Rouen, impr. Leprêtre.

Lassus (Le baron de).— LE CHATEAU D'AUSSON, RÉSIDENCE DES BARONS D'ESPAGNE MONTESPAN (XVe, XVIe, XVIIe SIÈCLES). — In-8°. Saint-Gaudens, Abadie.

Lanzou (P.). — LE CHATEAU DE COUZAC. — In-8°. Agen, impr. Vve Lamy.

Lewden (T.). — MONOGRAPHIE DE L'ÉGLISE SAINT-THOMAS DE LIBOURNE, dans la *Revue catholique de Bordeaux*, 25 décembre 1896.

Malte-Brun (V.-A.). — LA TOUR DE L'ANCIEN CHATEAU DE MONTLHÉRY. — In-16. Montlhéry, Dessez.

Marquet de Vasselot (J.-J.). — NOTE SUR L'ABBAYE DE RONCEVAUX ET SES RICHESSES ARTISTIQUES. Nogent-le-Rotrou, Daupeley-Gouverneur. (Extrait des *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, 1897.)

Marsaux (L'abbé L.). — LA CHASUBLE DE VIRY-CHATILLON, dans le *Bullet. de la Société histor. et arch. de Corbeil, d'Etampes et du Hurepoix*, n° 2, 1897.

Maxe-Werly. — UN SCULPTEUR ITALIEN A BAR-LE-DUC EN 1463 dans *Annales de l'Est*, I, 1897.

* Molinier (Émile). — HISTOIRE GÉNÉRALE DES ARTS APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE, t. I : LES IVOIRES, gr. in-4°, 245 pp., 24 héliograv. hors texte et 104 fig. dans le texte. Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts. Prix : 60 frs.

* NOTICE DESCRIPTIVE ET HISTORIQUE SUR LES VITRAUX DE L'ÉGLISE DE LHUITRE. — Broch. illustrée. Prix : fr. 1-50 (1).

1. S'adresser à M. l'abbé Bernard, curé à Lhuitre, Aube.

Momméja (J.). — QUELQUES MARBRES ANTIQUES CHRÉTIENS ET PAÏENS DU MUSÉE DE CAHORS. — In-8°. Paris. Impr. Nationale.

Petit (Charles). — HISTOIRE DE L'ANCIENNE CATHÉDRALE DE CAMBRAI, dans les *Mémoires de la Soc. d'Émulation de Cambrai*, t. L, 1896.

Pfister (C.). — DOCUMENTS SUR LE PRIEURÉ NOTRE-DAME DE NANCY, dans les *Annales de l'Est*, janvier 1897.

Ponsonailhe (C.). — CHANTILLY, LES QUARANTE FOUQUET, dans les *Notes d'art et d'archéologie*, janvier 1897.

Prée. — NOTICE SUR L'ÉGLISE DE MONTREUIL-L'ARGILLÉ. — In-8°. Évreux, impr. Odieuvre.

Rohault de Fleury (Ch.). — LES SAINTS DE LA MESSE ET LEURS MONUMENTS (4e vol.). MINISTRES SACRÉS. — In-4°, 52 fig., 97 pl. grav. Paris, May et Motteroz.

Roserot. — LES GRANDES ORGUES DE L'ABBAYE DE MORIMOND, dans la *Correspondance historique et archéologique*, n° 37, 1897.

Rondot (N.). — BERNARD SALOMON, PEINTRE ET TAILLEUR D'HISTOIRES. SON STYLE ET LA NATURE DE SES TRAVAUX, dans la *Revue du Lyonnais*, octobre 1896.

* Rupin (Ernest). — L'ABBAYE ET LES CLOÎTRES DE MOISSAC, ouvrage orné de 240 grav. dont 5 pl. hors texte, Paris, Alph. Picard, 1897.

Sainte-Catherine (P. de). — HISTOIRE DE L'ABBAYE DE SELLES, dans le *Loir-et-Cher historique*, novembre 1896 et janvier 1897.

* Soyez (E.). — NOTRE-DAME DE FOY, IMAGE CONSERVÉE DANS LA CATHÉDRALE D'AMIENS. Notice historique.— Petit in-4°, illustré, 80 pp. Amiens.

Triger (R.). — UNE STATUE DE SAINTE CÉCILE A LA CATHÉDRALE DU MANS, dans la *Revue historique et archéologique du Maine*, 3e livraison, 1896.

Vannaire (V.). — CURIOSITÉS BOURBONNAISES. L'ÉGLISE SAINT-ÉTIENNE DE GANNAT. — In-8°. Moulins, Durand.

Vesly (L. de). — MARQUES OU SIGNES LAPIDAIRES RELEVÉS SUR L'ABBATIALE DE SAINT-OUEN DE ROUEN. — In-8°. Rouen, impr. Leprêtre.

Allemagne.

Braun (Le P.-J.). — LES VIEILLES MAISONS DE RUREMONDE (Hollande), dans *Zeitschrift für christliche Kunst*, t. IX (1896), 10 fascicule.

* Dreves, S. J. — PIA DICTAMINA. — In-8° de 273 pages. Leipzig, Reisland.

Gosset (A.). — ARCHITECTURE RELIGIEUSE. ÉVOLUTION HISTORIQUE DE LA CONSTRUCTION DES ÉGLISES CHRÉTIENNES. — In-4° 2 pl. fig. Leipzig. K. W. Hiersemann.

Haghe (L.). — MONUMENTS ANCIENS REC. EN ALLEMAGNE. — In-folio 13 pl. Leipzig, K. W. Hiersemann.

Helms (J.). — ÉGLISES DANOISES EN TUF, vol. I : Églises constr. en tuf volcan. du Rhin, en Allemagne, dans les Pays-Bas et surtout en Danemark avec notes sur le tuf volc. du Rhin, par J. Fr. Johnstrup. Texte danois, avec résumé traduit en français par E. Baruel; vol. II : 19 églises rurales de Jutland occident. mesurées et repr. en 66 pl. photol. 1 pl. lith. et 3 ph. chromo. 1 carte. 2 vol. in gr. fol. Leipzig, K. W. Hiersemann.

Luthmer (Ferd.) — ROMANISCHE ORNAMENTE UND BEISPIELEN AUS KIRCHLICHEN UND PROFANEN BAUDENKMAELER, dans *Baudenkmälern des XI bis XIII Jahrhundert.* — In-fol. 50 pl. Frankfurt a/m. H. Keller.

* Povrier (A.). — GUIDE DE L'ÉTRANGER DANS NUREMBERG. — Nuremberg, Sedrag.

Schmidt (R.). — DAS RATHHAUS ZU ZERBST. — Gross-folio, 14 Tafeln mit 12 s. Text. Zerbst, Fr. Gast.

Schmitt (F.-J.). — LE DOUBLE CHŒUR DE L'ÉGLISE DE SAINT-SEBALD DE NUREMBERG, dans *Repertorium für Kunstwissenschaft*, t. XIX (1896), 6e fascic.

Schnittger (D.). — DER DOM ZU SCHLESWIG. — In-8°, 91 s. mit illust. Schleswig. J. Bergas.

Sponsel (J.-L.). — DIE ABTEIKIRCHE ZU AMORBACH ; EIN PRACHTWERK DEUTSCHER ROKOKOKUNST. —40 Tafeln und 3 Textbilder. Dresden. W. Hoffmann.

Van der Linden. — LES GILDES MARCHANDES DANS LES PAYS-BAS DU MOYEN AGE, dans *Monatsblätter*, n° 7-8 (1896).

* Zimmermann (G.). — L'ART PLASTIQUE DANS LA HAUTE ITALIE, *Oberitalische Plastic im frühen und hohen Mittelalter.* — Gr. in-4° VIII, et 208 pp. avec 66 reproductions dans le texte et en pleine page. Leipzig, A. G. Liebeskind.

Prix : 30 marcs.

Angleterre.

Langdon. — OLD CORNISH CROSSES, dans *Athenæun*, n° 3613 (1897).

Randolph (J.-A.). — ABBEYS AROUND LONDON. — Vol. illustré de 42 grav. Londres. Halseystreet, 2. W. C. Prix : 1 shilling.

Bogle (J.-R.). — ECCLESIASTICAL VESTMENTS ; THEIR ORIGIN AND SIGNIFICANCE. — In-8°, London, A. Brown.

Belgique.

ALBUM PUBLIÉ A L'OCCASION DE L'EXPOSITION D'ART MONUMENTAL, DÉCORATIF ET APPLIQUÉ, organisée par le cercle *De Scalden.* — In-12, 23 p. grav. Anvers, Buschman.

Beyaert (H.). — TRAVAUX D'ARCHITECTURE EXÉCUTÉS EN BELGIQUE. — 2 vol. in-folio, 240 pl. Bruxelles J. et F. Neirynck.

Blockhuys et Gervais. — KUNSTNIJVERHEID. GIDS OP DEN WEG DER SCHOONE KUNSTEN VOOR AMBACHTSLIEDEN EN KUNSTMINNAARS. — In-8°, 165 pp., grav. Anvers, Smeding. Prix : fr. 3,50

Chestret de Haneffe (Le bon J. de). — ÉTUDES HISTORIQUES ET ARCHÉOLOGIQUES SUR L'ANCIEN PAYS DE LIÉGE. — In-8° et pl. Liége, L. de Thier.

De Raadt (J.-Ch.). — SCEAUX ARMORIÉS DES PAYS-BAS ET DES PAYS AVOISINANTS. Recueil historique et héraldique. Tome I, IIe fascicule. — In-8°, 122 pp. 4 pl. Bruxelles. Société Belge de Librairie.

Edward van Even. — L'AUTEL DE L'ÉGLISE NOTRE-DAME DE LEMBECK (Brabant), dans *Dietsche Warande*, n° 5, 1896.

* FURNES ET SES ENVIRONS. — Guide. — Notices historiques ; Description et Programme de la célèbre Procession de Pénitence. — In-15, 20 pp. Furnes, D. Desmyter.

Génard (P.). — LA CONSTRUCTION DE LA CATHÉDRALE D'ANVERS, dans *Dietsche Warande* n° 5, 1896.

Gobert (Th.). — HISTOIRE ET SOUVENIRS. LES RUES DE LIÉGE ANCIENNES ET MODERNES. Tome III, fasc. 8. — In-4°. Liége, Demarteau.

Goethals (E.). — LE MONT SAINT-MICHEL « AU PÉRIL DE LA MER ». Impressions descriptives, esquisse historique et visite archéologique. — In-8°, XXII-385 pp., plan, carte et photographies, Bruxelles, Goemaere.

Prix : 3.50 fr.

* Hubinot (O.). — MONOGRAPHIE HISTORIQUE DE L'ABBAYE DE L'OLIVE. — Morlanwelz, Geuse.

* Joseph (D.). — EXPOSITIONS D'ARCHITECTURE. ARCHITECTES ET PUBLIC. Quelques considérations à propos du IVe Congrès international des architectes. — In-8°, 16 pp. Bruxelles, Ve Larcier.

Leakey (A.). — GHENT. ARCHAEOLOGICAL AND HISTORICAL ILLUSTRATIONS AND NOTES. — In-8° oblong, VIII-66 pp., grav. hors texte. Gand, A. Hoste.

Prix : fr. 1,25

* Leclercq (J.). — LES RESTES DE LA CIVILISATION HINDOUE A JAVA. — In-8° 20 pp. Bruxelles, Hayez.

* Guide de Bruxelles. — Bruxelles, Lyon-Claesen.

Méloizes (Albert des). — Les vitraux de la cathédrale de Bourges, postérieurs au XIIIe siècle. Fasc. X. — In-fol. 3 pl. Bruxelles, Desclée, De Brouwer et Cie.

Van Bastelaer (A.). — Mémoires archéologiques. Tome VII. — In-8°, 134 pp. in-folio, 7 pl. fig. Bruxelles, Deprez.

Wauters (A.-J.). — La grand'place de Bruxelles. — In-8°, 46 pp. grav. Bruxelles, Weissenbruch.

* Zech-Du Biez (G.). — Une promenade archéologique : L'Olive et Mariemont. — In-8°. IV-24 pp. grav. Braine-le-Comte, Zech et fils.

* Le même. — Les Sceaux de Braine-le-Comte. — Broch. Braine-le-Comte, Zech et fils.

Italie.

Boylesve (B.). — Botticelli peint l'aventure de Nastagio degli Onesti dans la maison Pucci a Florence, dans l'*Ermitage*, janvier.

* Calendario d'Oro. Annuario nobiliare, diplomatico, araldico, *Publicazione ufficiale dell'Istituto araldico Italiano.* — In-8° de 416 pp. avec de nombreux blasons. Rome.

* Giornale araldico-genealogico-diplomatico, *pubblicato per cura della R. Academia araldica Italiana, directo da* Goffredo di Crollalanza. — In-8° de 386 pp. Bari. Prix : 15 frs.

Poggi (Fr.). — Origini e antichita di Fano, ricerche archeologiche e storiche. — In-16. Fano, Tip. cooperativa.

Ricci (Corrado). — I rapporti di G. B. Tiepolo con Parma ; lettere inedite di lui ; notizie di un suo quadro: spigolature. — In-8°, Parma, tip. Luigi Battei.

Chronique. SOMMAIRE. — PEINTURES MURALES. — RESTAURATIONS. — DÉCOUVERTES ARCHÉOLOGIQUES. — NOUVELLES.

Peintures murales.

CHAQUE fois à peu près qu'on restaure d'anciennes églises, on retrouve des traces de polychromie sur les murs et les colonnes — ce qui démontre que la décoration polychrome était, quoi qu'en disent les partisans de la pierre nue, — d'usage général aux grandes époques de l'art, ainsi que nous le rappelions ici, il y a deux mois, à l'encontre d'honorables contradicteurs du dernier Congrès de Malines.

Au cours du travail de restauration exécuté dans ce qui reste de la vieille église de Laeken (Belgique), on a mis au jour des fragments de peintures murales assez remarquables, pour que la Commission royale des monuments ait jugé à propos d'engager la commune à en faire opérer la reconstitution complète. C'est ce qui vient d'être décidé ; le travail a été confié à un artiste peintre de Gand, M. Bressers, et coûtera 3,500 fr., dépense dans laquelle l'État interviendra probablement.

On sait que de l'ancienne église il n'existe plus que le chœur, qui est un assez joli morceau d'architecture ; la conservation complète de ce monument est dès maintenant assurée, et la restauration est à peu près achevée; il ne manque plus à l'intérieur qu'un pavement céramique qui sera posé dès que les peintures murales seront achevées.

BIEN d'autres peintures murales ont été mises au jour dans ces derniers temps. — Nous annonçions naguère la découverte de celles de l'église de Meysse, également en Belgique. La restauration de ces fresques, confiée à M. Joseph Middeleer, est achevée.

Meysse est un petit village qui se trouve à environ huit kilomètres de Bruxelles, au Nord-Ouest, où s'élève le château princier de Bouchout et celui des barons d'Hoogvorst ; le premier de ces châteaux est actuellement la résidence de l'impératrice Charlotte.

L'église de Meysse était dans le principe une simple chapelle, desservie par les moines de l'abbaye de Grimberghen.

La valeur archéologique du monument porta le gouvernement à le faire restaurer, et ce fut alors qu'on découvrit, sous le plâtras, derrière les autels des transepts, des vestiges de fresques datant de la seconde moitié du XVIe siècle. On a pu reconstituer quatre sujets religieux ; deux autres étaient absolument détruits.

Sur le panneau de droite, en entrant, on voit le *Jugement dernier*, composé selon les principes iconographiques, chrétiens, en vogue au XVIe siècle : le Christ est assis sur l'arc-en-ciel, le pied droit posé sur le globe, ayant au-dessus de sa tête auréolée la branche de lis, symbole de pureté, et le glaive, symbole de justice. La Vierge est agenouillée à sa droite, et autour d'eux se trouvent les apôtres. Dans la partie inférieure de la composition est dressé un catafalque que garde la Mort, tandis que les justes et les damnés, conduits par des anges et les démons, sortent des tombeaux et se dirigent vers la béatitude céleste ou vers les flammes de l'enfer.

En dessous de cette grande composition, on remarque d'un côté, à droite, la *Conversion de saint Hubert* et, à gauche, la *Charité de saint Martin*.

Sur le panneau de gauche sont figurées, dans le haut, la *Mort de la Vierge* et l'*Assomption*, deux sujets formant une seule composition : la Vierge est couchée sur un lit autour duquel pleurent les *douze Apôtres* et sur les nuages les anges l'enlèvent vers le ciel, scènes que contemplent en priant les donateurs de ces peintures et leurs enfants.

En dessous de cette grande composition, on remarque deux épisodes de la vie de la Vierge : à droite l'*Annonciation* et, à gauche, l'*Adoration des Bergers*.

EN France aussi la série des peintures murales du moyen âge s'enrichit tous les jours. Il y a quelques mois, écrit M. André Arnoult au *Journal des Arts*, en procédant à l'enlèvement du badigeon des murs intérieurs de l'abside, à l'église de Moloy (Côte-d'Or) on a mis au jour, des restes de peintures. Sur la paroi de gauche — au côté de l'Évangile — sont un saint Michel terrassant Satan et une figure en pied de saint Blaise. Du côté de l'Évangile, on voit un religieux tenant un gril et au-dessous un sujet tout à fait méconnaissable. Sur la même face, du côté de l'Épître, on rencontre, bien conservé, un groupe de sainte Anne instruisant la Vierge, un autre groupe représentant saint Laurent avec deux donateurs agenouillés: le mari et la femme ; enfin, au-dessous, un saint Joseph.

Sur le retour, du même côté, sont peintes les figures en pied de saint Guillaume mitré, la croix en main et tenant un livre ouvert, et d'un saint abbé crossé mais non mitré, d'un très beau caractère. Le dernier sujet est complètement illisible.

Les encadrements architecturaux appartiennent à l'art de la Renaissance ; toutefois, le style et les inscriptions sur banderoles sont encore gothiques.

CES anciens modèles de polychromie historiée commencent à inspirer nos artistes. A Pau, la nouvelle église Saint-Martin, édifiée dans le style du XIIIe siècle par feu Boeswilwald, vient de voir les onze arcatures du chœur qui restaient seules inoccupées, meublées par autant de compositions dues au pinceau de M. Hippolyte Flandrin fils. Dans ces peintures, exécutées sur fond bleu quadrillé uniforme, dont les personnages sont de grandeur naturelle, l'artiste a représenté différents épisodes de la vie du Christ et de celle de la Vierge.

La décoration de Notre-Dame d'Oloron, rebâtie dans le style de transition du XIIe au XIIIe siècle, a été confiée à M. Delance. L'artiste a exécuté au pourtour du chœur six grandes compositions; deux autres au-dessus des arcs qui font communiquer le chœur avec les absides latérales; un important sujet pour la coupole centrale et enfin, quatre personnages pour les deux transepts. De ces compositions de M. Delance, cinq ont figuré au Salon du Champ de Mars de 1896, ce sont: *Le Jardin des Oliviers; saint Dominique recevant le rosaire; la Résurrection* et *la Purification.* Parmi les autres, nous citerons tout particulièrement *la Cène* et *Jésus au Temple au milieu des docteurs.* Ces divers sujets, sur fond d'or, à part celui traité sur la coupole, sont d'un large effet décoratif.

M. Castaing, dont l'éducation artistique a été faite à Rome, épris des formules des *quatrocentistes* qu'il a admirés et étudiés là-bas, a entrepris de reproduire sur les murs du chœur de la chapelle du collège de la même ville, différents épisodes du Nouveau Testament. De ces compositions au nombre de dix, six sont déjà en place : *La fuite en Égypte ; la Mort de saint Joseph ; le Baptême du Christ ; saint Jean-Baptiste devant Hérode ; la Présentation au temple* et *l'Annonciation.* Les quatre dernières, en cours d'exécution, qu'il nous a été donné de voir dans l'atelier de l'artiste, représentent : *L'Adoration des bergers ; Jésus retrouvé au milieu des docteurs par la Vierge et saint Joseph ; Jésus rencontrant sa mère* et le *Couronnement de la Vierge.*

ON a récemment inauguré, en la chapelle des dominicains, rue du Faubourg-Saint-Honoré à Paris, le Christ colossal peint par M. James Tissot. Ce Christ vu à mi-corps et vêtu de blanc, semble se tenir debout derrière l'autel ; sa tête, grande de 2 m., rejoint la coupole et se détache nimbée sur un fond d'azur, une colombe plane au-dessus ; les bras étendus mesurent 15 m. d'envergure d'une main à l'autre. Entre les piliers d'une balustrade peinte au-devant de la figure, sont peintes, sur fond bleu, neuf plantes symboliques : au centre l'oranger de saint Dominique, et de chaque côté : un olivier figurant la paix ; un chardon, la pénitence ; un laurier, la gloire ; un tournesol, la prière ; un grenadier, l'amour ; un lis, la pureté ; un houx, la mortification ; un rosier, l'innocente ardeur.

EN Allemagne on signale des entreprises de même nature, mais de plus grande importance.

Autriche. — M. W. Rittert écrit à la *Chronique des Arts:* L'Exposition des travaux d'élèves, ouverte au Musée autrichien d'art et d'industrie, n'offre pas grand intérêt. Tous les jeunes exposants semblent, à travers leurs professeurs, très influencés par feu Galland, par Grasset et même déjà par Mucha. Ce qui nous fait signaler cette exposition, c'est qu'on peut y voir l'ensemble du projet dressé par M. Karger pour la chapelle du Sacré-Cœur de Graz, un des travaux religieux les plus considérables accomplis en Autriche-Hongrie depuis le revêtement intérieur de fresques des cathédrales de Fünfkirchen et de Djakovo. Il s'agit de tout un Évangile aboutissant à une Crucifixion de noble disposition et d'une piété pleine d'émotion et de grandeur. Sans cesser de demeurer traditionnel, M. Karger a conçu d'une façon tout à fait personnelle et eurythmique certains groupes tels que celui des Rois Mages adorant, de JÉSUS Enfant au milieu des docteurs, d'un trio d'anges d'une grande beauté, et enfin des apôtres à la Sainte Table. L'Autriche semble avoir trouvé en M. Karger un artiste animé d'un sentiment religieux aussi élevé que celui de Führich et de M. Schwind, joint à une pureté de dessin qui rappelle Flandrin.

Restaurations.

DES travaux s'exécutent au portail du Midi de la cathédrale de Chartres. On travaille activement à la démolition de la chapelle Saint-Lazare.

Trois portes donnaient jadis accès dans le transept, une sous chaque baie. Celles du milieu et de gauche sont restées ouvertes jusqu'à nos jours. La troisième, celle de droite, jusqu'ici fermée, avait été autrefois très utilisée. On voit encore son seuil de pierre, usé par les pas des fidèles. Bien des générations ont passé par là, avant la révolution. Son autel sera placé au-dessous de N.-D. de la Belle Verrière. La chapelle de St-Lazare, où il était, sera complètement déblayée et rendue à son état primitif. On rouvrira

la fenêtre qui l'éclairait : mais hélas ! on ne pourra y remettre les 26 médaillons où était représentée la vie de S. Blaise. Elle redeviendra un passage, et retrouvera sa vieille porte. Celle-ci était restée fermée depuis septembre 1791 ; elle a été rouverte le samedi 6 novembre 1897 après 106 ans.

LES travaux de restauration de l'hôtel-de-ville de Louvain seront entamés sous peu ; un échafaudage colossal vient d'être établi contre le pignon de la rue de Namur ; cette restauration, qui durera, assure-t-on, une bonne trentaine d'années, sera exécutée sous la direction d'un service technique spécial.

La restauration de l'église Saint-Pierre, entamée, il y a deux ans, est sagement conduite par M. l'architecte Langerock. Cette restauration est commencée par le chœur, où deux chapelles sont déjà entièrement achevées. Indépendamment de la direction de l'architecte, un comité de surveillance a le contrôle permanent de ce délicat travail.

On a démoli et reconstruit cette année la tour et la flèche de l'église Saint-Quentin, également sous la direction de M. Langerock susnommé. Il est à espérer que cet édifice, qui ne manque pas de caractère, sera l'objet d'une restauration et d'une reconstitution complètes.

ON restaure l'église paroissiale de Braine-le-Comte. Les autels, vrais bijoux de sculpture, ont été réparés selon les règles de l'art.

Les stalles romanes, qui déparaient le chœur de l'église, ont été remplacées par des stalles en style renaissance.

La Commission royale des monuments a visité cette église et l'ancienne église des Sœurs Récollettines, bâtie de 1622 à 1627, et qui est un des plus beaux monuments de l'époque. La façade, surtout, mérite d'être conservée ; mais s'il n'est pas promptement porté remède à son état de délabrement, il est à craindre qu'elle ne se détériore au point de ne plus permettre aucune restauration.

IL est enfin question d'une prochaine restauration des anciennes Halles de Courtrai. Ce vaste édifice, d'un rare cachet, est sans doute le seul spécimen dans son genre fort curieux, en ce qu'il offrait au rez-de-chaussée une alternance de fenêtres et de portes correspondant à un série de boutiques distinctes, séparément abordables de la rue. Cette multiplicité, fortement accusée dans un ensemble d'une unité non moins manifeste, donne à cette halle une allure vivante et un caractère d'architecture rationaliste bien propre au moyen âge, cette époque qui fut le triomphe du bon sens. Hélas ! cette qualité n'est pas l'apanage de notre temps. Le croirait-on ? les plans dont la réalisation est imminente comportent la suppression de ces portes et fenêtres alternatives. Ce serait ôter au vieil édifice le meilleur de ce qu'il possède, le défigurer de façon désolante.

ON s'occupe actuellement de la restauration des antiques peintures murales de l'église monumentale de Neerocteren. Cet important travail est confié à M. Bressers, de Gand.

— Découvertes archéologiques. —

Le *Gaulois* annonçait naguère une trouvaille.

ON venait de découvrir, dans le trésor de l'abbaye de Roncevaux un chef-d'œuvre de l'orfévrerie française, une statue de la Vierge, cachée jusqu'ici sous des colliers, des couronnes et des manteaux. Elle est en argent et date du commencement du XIVe siècle. Une inscription du voile la donne comme l'œuvre des orfèvres de Toulouse (1). Le type de la statue rappelle la Vierge d'ivoire de l'ancienne collection Soltikoff, et la Vierge de bois de la collection Bossy.

Cette nouvelle qui a fait le tour de la presse, est fausse sous sa forme tronquée. L'origine de ce faux bruit remonte à une très intéressante étude de M. J.-J. Marquet de Vasselot, parue dans la *Gazette des Beaux-Arts*. Le mérite de M. J.-J. Marquet de Vasselot est d'avoir *remis en lumière* un monument des plus intéressants.

MAIS une trouvaille authentique, c'est celle qu'on vient de faire dans une des caves de l'église Sainte-Waudru à Mons (2), d'une grande statue en pierre blanche, de la fin du XIVe siècle, véritable chef-d'œuvre de l'école bourguigno-flamande. C'est un saint Michel plus grand que nature, vêtu d'une longue robe aux plis souples et harmonieux, la taille serrée par une cordelière, le bras droit levé pour percer de sa lance le dragon que l'archange foule aux pieds. Bien entendu, la lance a disparu, de même que les bras et qu'une foule de détails du groupe,

1. En dehors de la Vierge de Roncevaux, seule a échappé au vandalisme [illegible] les œuvres similaires de nos orfèvres du moyen âge, la Vierge donnée par Jeanne d'Évreux [illegible] au Louvre.

2. V. dernière livr., 1897, p. 544.

complètement mutilé. Mais les parties manquantes ont, pour la plupart, été retrouvées dans les décombres qui entouraient la figure, et celle-ci pourra facilement être reconstituée.

Nouvelles.

ON vient de vendre aux enchères à Cologne une superbe collection de vitraux historiques. Elle avait été commencée par le comte W. Douglas, puis continuée et considérablement augmentée par le grand-duc Louis de Bade. Les vitraux acquis par ce prince sont particulièrement remarquables.

Il ne recherchait que des pièces capitales, qu'il achetait directement à leurs propriétaires, sans passer par l'intermédiaire des marchands et des ventes publiques. Cette collection était conservée au château de Langenstein. A la mort du grand-duc, elle fut acquise par un riche amateur. Elle vient enfin de subir le sort commun et s'est dispersée aux quatre vents des cieux.

Les « perles » de cette collection, les pièces convoitées surtout par les enchérisseurs, c'étaient 11 vitraux peints d'après des cartons de Holbein et 14 autres peints d'après ceux de Hans Baldung Grien. L'histoire des premiers est assez curieuse. Ils avaient été donnés à la Chartreuse du Petit-Bâle, par des nobles du pays environnant, entre 1512 et 1518.

Ils étaient, à l'origine, au nombre de 45. Mais un certain nombre d'entre eux se brisèrent dans les transports qu'on leur fit subir, de Bâle à Saint-Blaise, après que Bâle eut embrassé la Réforme. Ceux qui restèrent entiers furent conservés à Saint-Blaise, jusqu'en 1820 dans un bâtiment scolaire où ils eurent beaucoup à souffrir de la brutalité des écoliers. Le baron Eichthal, dernier propriétaire de Saint-Blaise, les vendit enfin au grand-duc.

Cette collection est tout à fait intéressante en ce qu'elle jette un jour nouveau sur l'œuvre de jeunesse de Holbein. Ce n'est, d'ailleurs, qu'en 1896 qu'on a reconnu l'authenticité de ces vitraux. Ils ont été rachetés par les délégués du Musée historique de Bâle, où l'on pourra bientôt les admirer, a côté des fragments fameux de *la Danse des morts*.

UN ingénieur parisien, M. Alibert, vient de donner à la cathédrale de Clermont-Ferrand un curieux vitrail. Il est en pierre et se compose d'une plaque de deux millimètres d'épaisseur, en néphrite, pierre transparente qui provient des carrières de Sibérie et prend, dit-on, sous les rayons du soleil toutes les couleurs du prisme. Ce vitrail mesure 1 m. de haut sur 0 m. 60 de large.

IL y a au Musée de Naples de superbes tentures, don fait à ce Musée par le marquis du Guast en 1860 et que M. Alphonse Wauters, dans une intéressanse étude, attribue au peintre bruxellois Van Orley.

D'après les observations de M. Wauters, communiquées à l'Académie, et les indications d'un volume récemment publié à Milan, il n'est plus permis d'avoir un doute au sujet de l'origine de la tenture du marquis du Guast. Elle est bien une production de l'industrie flamande. Elle était autrefois, à cause de sa beauté, attribuée au Titien.

L'ensemble de cette tenture représente la *Bataille de Pavie*. Chaque tapisserie représente :

La première, l'attaque de l'artillerie de Gaillot de Genouillac par les lansquenets de Georges Furstenberg.

La deuxième, les arquebusiers du marquis de Guast et la cavalerie du connétable de Bourbon assaillant le centre de l'armée de François Ier.

La troisième, l'attaque du camp français.

Abandon du camp français. Les Suisses, malgré les exhortations de leur chef, Jean Diesbach, et du marquis de Fleuranges, refusent de combattre.

François Ier est fait prisonnier ; le vice-roi descend de cheval pour recevoir l'épée du monarque.

Fuite du duc d'Alençon au delà du Tessin

Les Suisses, en se séparant de l'armée française, sont repoussés vers le Tessin.

Ces tapisseries ne peuvent encore être exposées, la donation étant attaquée par un parent du marquis, un procès est engagé devant les tribunaux. Quoi qu'il en soit, l'art flamand peut dès aujourd'hui revendiquer cette belle tenture, dont la valeur, peut-être exagérée, est évaluée à trois millions.

LA broderie artistique a produit une œuvre dont les journaux disent merveille. Une Saxonne, Mademoiselle Clara Ripberger, de Dresde, a exécuté, à l'aiguille, une copie en soie, en grandeur naturelle, de la Madone Sixtine. Les tons et nuances sont exécutés admirablement. Melle Ripberger a travaillé durant six années à ce tableau qui est exposé au Musée archiépiscopal de Cologne.

ON a placé au Musée de Cluny, dans la salle des Émaux, un retable en cuivre doré rehaussé d'émaux représentant la scène de la Pentecôte (les apôtres recevant le Saint-Esprit). Ce retable, très curieux, a été retrouvé, par la Com-

mission des monuments historiques, dans les annexes de l'abbaye de Saint-Denis. C'est un spécimen de l'art des bords du Rhin au XIIe siècle qui a été rapporté de Coblentz, lors des guerres de la Révolution.

ON vient de placer au Musée de Cluny, dans la grande salle du premier étage, au-dessus des tapisseries de la Licorne, une série de huit pièces de tapisseries flamandes ayant orné la cathédrale d'Auxerre pendant les XVIe et XVIIe siècles, et représentant le martyre et l'invention des reliques de saint Étienne ; elles furent achetées en 1880 par M. Du Sommerard, à l'Hôtel-Dieu, pour une somme de 20,000 francs ; deux morceaux de cette série, qui étaient depuis longtemps au Musée du Louvre, vont être, par décision du Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, réunis aux panneaux du Musée de Cluny.

QUATORZE peintures des XVe et XVIe siècles flamand et allemand viennent d'être offertes au Louvre par un collectionneur très expert, M. J. Maciet.

ON a procédé naguère à la bénédiction solennelle de la statue de la *Vierge de Bizeux*, œuvre du sculpteur Caravanniez, placée sur un rocher à l'embouchure de la Rance.

LE trône du roi Ménélik a été commandé à un artiste français, M. Poussielgue-Rusand, et l'œuvre est actuellement presque achevée. Ce trône, de style roman-byzantin, mesure 6m 50 de haut sur 4 de largeur. Un entablement, couronné de la tiare impériale en métal massif, est soutenu par deux lourds portants en chêne sculpté et rehaussés d'or. Sous la voûte, une autre couronne, brodée sur soie, se perd dans les plis d'une draperie courant sur les bords de l'entablement. Sur le siège, deux coussins, recouverts de damas rouge d'une grande richesse. Puis, sur le fût, supportant cette masse énorme, deux autres, impériale et royale, surmontent le monogramme. en caractères éthiophiens, de Ménélik.

LES élèves de la 3me année à l'École des Chartes viennent de profiter d'une bonne fortune archéologique. Il s'est formé à Toulouse un comité d'érudits, qui, voulant aider aux ressources modestes dont dispose l'École pour les excursions archéologiques, a permis à la promotion de 1897 de visiter Toulouse et Carcassonne. Les élèves, sous la conduite de leur professeur M. R. de Lasteyrie, ont visité en détail les églises et les monuments civils de Toulouse, puis ont été reçus solennellement au palais d'Assézat, par la Société archéologique du Midi. Une journée a été consacrée à Carcassonne, à ses fortifications, à Saint-Nazaire et à Saint-Vincent.

Imprimé par Desclée, De Brouwer et Cie.

Imprimerie de Saint Hubert
Desclée De Brouwer & Cie

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

41me Année. — 4e Série.

Tome IX (XLVIIe de la collection).

2me livraison. — Mars 1898.

Edward von Steinle, sa correspondance avec ses Amis [1].

LES lettres et documents relatifs aux hommes qui ont marqué dans l'histoire de l'art, offrent un intérêt particulier et c'est à juste titre que notre époque tient à les recueillir et à les conserver. C'est l'initiation intime au développement de caractères remarquables, aux pensées, aux sentiments, qui, en réalité, ont donné leur valeur aux hommes dont nous admirons les travaux. C'est à ce titre que les « *Lettres et pensées d'Hippolyte Flandrin* », publiées en 1865 par le vicomte Henri Delaborde, ont reçu le meilleur accueil. L'ouvrage de Marguerite Howitt sur Frédéric Overbeck, contenant bon nombre de lettres et de pensées de cet artiste, et que nous avons fait connaître en son temps [1], a été lu avec non moins d'intérêt. Aujourd'hui, nous voudrions entretenir nos lecteurs d'un livre qui vient de paraître, et que la piété filiale a voulu consacrer à un ami d'Overbeck, au peintre Edward von Steinle. Précédé d'une notice biographique faite avec beaucoup de soin, l'ouvrage contient un recueil considérable de lettres écrites par Steinle, ou adressées à lui par des parents, des amis, parmi lesquels se trouvent plusieurs hommes remarquables, connus dans le monde des arts comme dans le domaine politique, religieux et littéraire. De l'ensemble de cet échange de lettres et de témoignages écrits, se dégage le tableau d'une vie pure, religieuse, élevée, singulièrement laborieuse et vraiment attachante. Il y a tout à la fois utilité et charme à voir se dérouler pour ainsi dire une carrière qui, pour le jeune adepte de l'art, est à méditer et à prendre pour modèle.

1. *Edward von Steinle, sa correspondance avec ses amis*, précédée d'une biographie, publiées par Alphonse Maria von Steinle.

Edward von Steinles, Briefwechsel mit seinen Freunden, herausgegeben und durch ein Lebensbild eingeleited von Alphons Maria von Steinle. In zwei Bänden. Herder, Fribourg en Brisgau, 1897.

1. *V. Revue de l'Art chrétien*, 1887, p. 141 et ss. *Frédéric Overbeck, ses principes en matière d'art, ses maximes et ses pensées.*

Toutefois l'intérêt du livre n'est pas seulement biographique. Par le nombre des artistes avec lequel Steinle a été en rapports suivis à Rome et en Allemagne; par les travaux importants dont il a été chargé et par les élèves qui ont passé sous la discipline de son atelier, l'ouvrage que vient de publier la maison Herder, offre, pour ainsi dire, l'histoire de la renaissance chrétienne de notre siècle dans le domaine de la peinture. Rome, pendant une série d'années, a été le berceau et le foyer de cette renaissance. Quoique ces années d'essor, où la foi pénétrait si vivement l'âme des artistes coopérant à ce mouvement que bon nombre d'entre les meilleurs, nés et élevés dans le protestantisme, retournèrent à l'antique Église, illuminés et comme éblouis par des œuvres inspirées par elle : quoique ces années, disons-nous, soient peu éloignées de nous, il semble que leur histoire soit déjà oubliée. Pour l'honneur du siècle qui va finir et peut-être pour l'utilité du siècle qui lui succédera, il est bon de ne pas laisser tomber dans l'oubli un mouvement si pur dans sa source et, au moins momentanément, fécond dans ses résultats. Le lecteur nous saura peut-être gré de nous arrêter à l'étude du livre qui vient de paraître.

***

Dans les premiers jours du mois d'octobre 1828, un tout jeune peintre, — il était à peine âgé de dix-huit ans, — venait de débarquer à Rome, — la Rome des Papes, avec toutes ses joies, tous ses prestiges, toute sa poésie d'alors. Il était arrivé après un voyage un peu fatigant mais bien pittoresque, en vetturino qui l'avait amené en cinq jours de Florence à la Ville éternelle. Il errait, tout éperdu, dans la réalité des rues de la cité dont il avait rêvé les splendeurs dès les premiers rayons de son adolescence; ne connaissant pas la ville et ignorant l'italien; après avoir cheminé pendant une heure et demie, il aperçut un homme d'aspect grave et simple, un peu austère mais pourtant bienveillant. Après quelque hésitation, il l'aborda en lui demandant s'il ne comprenait pas l'allemand : sur la réponse affirmative donnée dans l'idiome maternel, le jeune étranger, encouragé par cette première réponse, s'enhardit et demanda au charitable inconnu, si par hasard il ne connaissait pas quelques-uns des noms aux-

Edward von Steinle. (D'après un dessin du maître.)

quels étaient adressées les lettres qu'il tira de son portefeuille. Le hasard, ou plutôt le nom que l'on donne souvent à un concours fortuit de circonstances, ressemble tellement à la Providence, que l'on a pu donner l'un ou l'autre nom au même fait, suivant l'esprit et la foi de celui qui le rapporte.... Le hasard cette fois servit singulièrement le nouveau débarqué.

Il se trouva que l'homme aux allures graves lui répondit que plusieurs de ces lettres étaient adressées à lui-même. Sur cette réponse, une sorte d'effroi mêlé de respect, tempéré cependant par une confiance naissante, s'empara de l'âme du jeune

peintre : la première personne à laquelle il s'était adressé à Rome était Frédéric Overbeck, déjà célèbre alors. Le jeune homme, qui devait trouver en lui plus qu'un guide dans les rues de Rome, était le peintre viennois que le monde des arts devait connaître plus tard sous le nom d'Edward von Steinle: Overbeck fut pour lui non un cicerone d'occasion dans les voies de l'antique cité des rois, des empereurs et des papes, mais un guide précieux dans le domaine de l'art religieux qu'il se proposait d'aborder, et auquel il avait consacré ses premiers essais. Il fut pour lui plus qu'un maître, un mentor toujours encourageant, il devint pour Steinle un confrère dévoué plein de sollicitude, dont l'amitié indéfectible fut tout à la fois une force et une joie jusqu'à la mort d'Overbeck.

C'est Steinle lui-même qui fait le récit de cette providentielle rencontre, dans la première lettre datée de Rome qu'il adresse à son père.

***

Steinle est né à Vienne le 2 juillet 1810. Son père, graveur habile, né à Kempten en Souabe, était venu se fixer dans la ville impériale pour y exercer son art. Le jeune Edward, tout en faisant ses humanités, s'exerçait volontiers au dessin et crayonnait de préférence des madones. Il cultivait aussi la musique, pour laquelle il annonça des dispositions aussi précoces que réelles ; son père le poussait volontiers à l'étude du piano, entrevoyant pour le jeune homme l'avenir d'un virtuose. Même pendant son séjour à Rome, il ne cessa de l'encourager à se faire entendre en public, en donnant un concert au profit des pauvres ; il lui avait envoyé à cet effet, de Vienne, un fort bon piano avec de la musique de Mozart, de Beethoven et d'Haydn. Mais le vol de l'enfant richement doué par une nature prodigue, devait le porter dans une autre direction.

De bonne heure, une certaine gravité, tempérée parfois par une vraie gaieté et même par les saillies de « l'humour », était le trait dominant de son caractère ; dès sa jeunesse aussi son esprit prenait une direction profondément religieuse, et il ne cessa d'être animé d'une solide piété. Cet esprit de piété qui semblait une grâce de l'enfance, fut certainement inspiré, cultivé par sa mère. Tous les matins, de bonne heure, il l'accompagnait à la messe, qu'elle allait entendre au couvent des Pères Rédemptoristes, établis dans le voisinage de leur habitation. Les dimanches ils cherchaient à s'édifier ensemble en écoutant les sermons que des prédicateurs éminents de l'Ordre venaient y prêcher. Ces sermons exercèrent une influence décisive sur la jeunesse de Steinle.

La mère mourut lorsque l'adolescent eut atteint l'âge de seize ans. Steinle rapporte lui-même qu'à la mort de sa mère, il abandonna la musique, — non comme exercice et comme délassement, — mais il y renonça dans ses projets d'avenir. Il s'adonna tout entier au dessin, cet art répondant mieux au recueillement dont il avait besoin, et sans doute aussi aux dispositions innées en lui. Avec la mère, la vie de famille avait cessé pour lui. Il avait une grande affection pour son père, artiste laborieux, rangé, et qui aimait tendrement son fils. Mais suivant en cela les mœurs bourgeoises qui régnaient alors dans la ville impériale, le père et le fils allaient prendre leur repas au restaurant, et y passaient ensemble une partie de la soirée. C'était là une initiation un peu bizarre au genre de vie que l'artiste devait adopter plus tard ; en réalité elle n'y laissa pas de trace.

Sur ces entrefaites le jeune homme se mit à fréquenter l'Académie, qui, heureuse-

ment pour lui, venait d'être placée sous la direction de Kuppelwieser. Cet artiste qui, en dehors de l'Autriche, n'atteignit pas à une grande notoriété, était animé d'un excellent esprit. Il revenait d'Italie et, chose bien remarquable pour cette époque, il rapportait bon nombre d'études très soignées, très sérieuses, qu'il avait faites à Rome, dans la chapelle Vaticane d'après Fra Angelico. La vue de ces études fut pour le jeune Steinle une révélation. « Je compris, dit-il quelque part, que je devais me convertir aux anciens ; je me mis à dessiner avec une grande application d'après Fiesole, et je devins ce que l'on appelait « un vieil Allemand ». On nommait alors ainsi tous les artistes rebelles au poncif académique du dix-huitième siècle.

***

C'est pénétré de l'esprit qu'il avait puisé dans les dessins d'après Fra Angelico que Steinle, répondant en cela à la volonté paternelle, prit à dix-huit ans la route de Rome. Il était déjà alors bon dessinateur et maître des procédés techniques de la peinture. Il pouvait donc aborder avec succès l'étude des grands maîtres. Nous avons vu comment, dès le premier jour, commencèrent ses relations avec Overbeck, mais c'est par erreur que plusieurs biographes de Steinle prétendent qu'il fut élève de ce peintre. Assurément il en reçut des conseils et il y avait affinité de tendance et de vues ; il y avait une même conception de la mission de l'art religieux chez ces deux hommes, mais en arrivant à Rome Steinle n'avait ni le besoin, ni la volonté de se mettre sous la discipline d'un maître. Il est intéressant de noter qu'il ne se mit pas non plus à faire directement des copies d'après les anciens, comme font la plupart des « prix de Rome » et lauréats des Académies. Steinle loua un atelier, aborda immédiatement l'exécution d'une toile de sa composition, et tout en se laissant pénétrer à la fois des douceurs du ciel de l'Italie et de l'atmosphère généreuse créée par les œuvres des grands maîtres, il se résigna à ne faire connaissance de ces dernières que peu à peu, pour les mieux comprendre et les méditer sans y mettre de confusion. La mort inattendue de son père le rappela en Autriche pour quelques mois, mais il revint à Rome dans l'automne de 1830. Avant de reprendre la route de l'Italie, il s'était fiancé à la fille du bijoutier Kern, qui devint la fidèle compagne de sa vie.

De retour à Rome, Steinle reprit énergiquement son travail. Ce fut alors que commença dans le cénacle des artistes réunis à cette époque, Overbeck, Cornélius, Steinle, Veith et leurs adhérents, une vie en commun, un concert d'efforts pour le développement de la grande peinture religieuse ; ils trouvaient, non sans raison, que de tous les arts, la peinture est celui qui exprime le mieux l'état des âmes, correspond le plus à ses aspirations, et parle avec le plus d'éloquence au peuple des fidèles. Ils voulaient reprendre les traditions de l'ancien art toscan, romain et ombrien dont ils avaient sous les yeux les pages toujours vivantes. Steinle accompagna Overbeck dans un séjour que celui-ci fit à Assise pour y peindre, dans l'église *S. Maria degli Angeli*, la vision de saint François, « le miracle des Roses », la plus belle des fresques d'Overbeck. Steinle y collabora même dans le décor de l'encadrement ; mais ce petit travail n'était pas l'objet de son séjour à Assise. Comme à Rome, il s'y était improvisé un atelier pour peindre un tableau, allant s'inspirer parfois aux fresques de la triple église de St-Francois, ou à celle de Ste-Claire. Ce séjour lui permettait de continuer à goûter l'amitié d'Overbeck et de recevoir ses conseils, auxquels il attachait un grand prix.

Dans la paisible ville d'Assise, Steinle consentit à se faire entendre comme pianiste, à l'occasion d'une audition à peu près publique. Son talent fut goûté, et depuis on le nommait à Assise « il professore », ce qui ne laissait pas que de l'égayer.

***

Le séjour en Italie dura trois ans ; en 1834 Steinle retourna à Vienne pour s'y marier. Mais l'atmosphère de sa ville natale ne convenait ni à la gravité de son caractère, ni au développement d'un talent trop religieux et trop austère pour ses concitoyens. Différentes circonstances le portèrent à s'établir provisoirement à Francfort, où déjà s'était formé un groupe d'artistes de talent, et où il pouvait espérer trouver quelque chose de l'intimité confraternelle qui l'avait tant charmé à Rome. Il y retrouva Veith, se lia avec Passavant, inspecteur de l'Institut Staedel, zélateur ardent du grand art, Böhmer, l'historien, et plus tard avec Janssen, le disciple de Böhmer. Plusieurs femmes d'esprit très distingué, les Dames Schlosser, Willemer et Antonie Bretano ajoutèrent un attrait particulier à la société qui se forma alors. Bientôt Steinle entra en relations intimes avec le professeur Bethmann-Hollweg, qui, appréciant à leur haute valeur le caractère de l'homme et le génie religieux de l'artiste, lui demanda de décorer d'un cycle de peintures la chapelle castrale de son manoir de Rheineck, reconstruit récemment et approprié aux exigences de la vie moderne. La peinture d'un oratoire de ce genre était un travail selon le cœur, et de tout point dans les cordes du talent de Steinle. La chapelle est de forme octogonale, et après étude de la construction, l'artiste proposa d'y peindre le sermon sur la montagne, ou les huit Béatitudes, en disposant dans les champs accessoires, les figures de l'Ancien et du Nouveau Testament qui se rattachent au thème général. Le propriétaire y donna volontiers son assentiment, et l'artiste se mit immédiatement au dessin des cartons ; il consacra deux ans à l'exécution des peintures. A partir de ce moment, Steinle entra dans l'ère féconde de sa laborieuse carrière, où il serait difficile de le suivre avec quelque détail sans dépasser de beaucoup le cadre de cette étude.

***

Dans le mouvement de renaissance religieuse et artistique, si puissant alors en Allemagne comme en France, l'achèvement de la cathédrale de Cologne devint un facteur important. Il ne s'agissait pas seulement de terminer la construction de ce géant, il fallait encore meubler et décorer l'édifice. En nettoyant le chœur, seule partie achevée de la conception originale, du badigeon et des superfétations parasites des siècles de décadence, il se trouva que les écoinçons au-dessus des grandes arcades, avaient été décorés de figures d'anges, beaucoup plus grandes que nature. Ces peintures, malheureusement fort endommagées par le temps comme par les outrages du mauvais goût et de l'ignorance, devaient, de l'avis de Sulpiz Boiserée, être restaurées, renouvelées selon d'autres. A la recommandation de Pierre de Cornelius, on s'adressa à Steinle pour ce travail. Comme il vient d'être dit, deux courants d'opinion se formèrent alors sur la question de savoir comment cette reconstitution devait être entreprise. Les uns voulaient une restauration textuelle, se bornant à retoucher les peintures en leur conservant religieusement le caractère archaïque du travail primitif ; les autres demandant au contraire, pour l'artiste chargé de ce travail, une liberté entière, sauf à lui laisser la latitude de tirer le parti qui lui

conviendrait de la conception du travail primitif. Ce fut cette dernière opinion qui prévalut, Steinle s'étant d'ailleurs refusé à accepter la première.

Cette solution, au point de vue des principes d'une restauration archéologique, était au moins contestable, d'autant que les peintures de l'ancienne école de Cologne offrent souvent un charme particulier. Toutefois, pour condamner le parti préféré par Steinle, il faudrait connaître la valeur des anciennes peintures, et savoir dans quelle mesure elles pouvaient encore être restaurées.

Le nouveau travail terminé en 1844 représente les neuf chœurs des anges au moyen de trente figures auxquelles l'artiste a conservé à peu près les dimensions de l'œuvre originale. Si le style en est moderne, il règne cependant dans l'ensemble une dignité, un sentiment de foi et une grâce céleste qui rétablit l'harmonie entre le peintre catholique du dix-neuvième siècle et l'architecte du treizième. La hauteur où planent ces anges, se détachant sur des fonds d'or, baignés dans la lumière colorée des verrières, ne permet guère d'en discerner que les masses et de saisir le mouvement qui paraissent entièrement satisfaisants. A tout prendre ils font corps avec le monument.

Nombreux furent les travaux de toute nature confiés à Steinle, et en réalité sa fécondité a été extraordinaire. Cartons pour les vitraux, peintures de chevalet, compositions pour les graveurs, portraits, peintures monumentales, il n'est guère de genre que son crayon, ou son pinceau n'aient abordé avec succès. Le livre que nous analysons donne, année par année, le relevé de ces travaux, et l'on est d'autant plus étonné de la somme de travail fournie par l'artiste qu'il n'était pas dans sa nature de se contenter d'à peu près. En général, tout est étudié, tout est dessiné avec correction et avec amour dans l'œuvre de Steinle, et rarement la lassitude s'y fait sentir. Parmi les pentures murales qui firent suite aux anges de Cologne et aux fresques de Rheineck, il faut citer celles de la cage d'escalier du Musée Wallraff-Reichartz à Cologne ; les peintures de l'église Ste-Anne à Munster; la décoration du chœur de l'église votive de Ste-Marie à Aix-la-Chapelle; l'importante série de peintures murales du chœur de la cathédrale de Strasbourg, celles de l'église primaire de Francfort que l'on peut regarder comme le chant du cygne du maître.

Steinle n'était certainement pas dépourvu du sentiment de la couleur, et il possédait une rare facilité à s'assimiler les différents procédés de la peinture, particulièrement ceux qui exigent une grande sûreté de main et une exécution expéditive comme la fresque ou l'aquarelle. Cependant, à tout prendre il était plus dessinateur qu'il n'était peintre, et rarement son crayon a été mieux inspiré que, lorsque sur une seule page, il déroulait dans une série d'épisodes reliés les uns aux autres, la vie ou la légende d'un saint. Telles sont les légendes de saint Paul l'Hermite et de sainte Marina. La légende de sainte Euphrosine popularisée par le burin de Schaefer, est une gracieuse méditation sur le détachement du monde et sur la vie claustrale, qui eut un très grand succès lors de sa publication. Si l'on compare cette gravure à la plupart des peintures religieuses appartenant aux tendances qui ont cours, c'est une œuvre vraiment rafraîchissante. Elle restera dans les cartons du collectionneur comme une page de choix ; aux siècles futurs elle sera le témoignage des aspirations les plus élevées du nôtre.

***

La correspondance du peintre nous fait connaître, tout à la fois, la préparation à ses travaux, leur succession, le but élevé qu'il poursuit et les pensées qu'il veut manifester par le crayon et le pinceau. Elle nous introduit dans un cercle d'hommes de valeur, dont plusieurs ont atteint la célébrité, comme je l'ai dit, de femmes distinguées et de prêtres excellents.

Le père de Steinle d'abord, Joseph Tunner, Jean et Flora Veith, Frédéric Overbeek, Bethmann-Hollweg, le docteur Schlosser et sa femme, Molitor, Clément Brentano et les membres de sa famille, Melle Émilie Linder, artiste peintre, le peintre anglais Frédéric Leighton, Auguste Reichensperger, le baron Hubner, et d'autres personnages de distinction y font échange de pensées, de sentiments, d'observations et d'aperçus souvent remarquables et toujours intéressants, de préoccupations dont le terre à terre est exclu. On se trouve là dans une société d'hommes d'un ordre élevé et qui semblent s'offrir réciproquement ce qu'ils ont de mieux.

Si les limites de cette étude le permettaient, il y aurait bien des lettres et des fragments de lettres à citer. Il va de soi que les considérations sur l'art, et notamment sur l'art religieux, y occupent une place considérable. Mais les esprits qui participent à cette conversation épistolaire ne sauraient passer indifférents à côté d'aucune des grandes questions et des grands événements qui agitaient leur époque, et c'est généralement vers Rome, le centre de la chrétienté, qu'ils tournent les regards et cherchent leur orientation.

Je trouve dans le premier volume une description de Ste-Sophie de Constantinople de la plume du baron Hubner, qui alors habitait Therapia, qui est certainement une des meilleures pages que l'on ait écrites sur ce temple admirable.

*
* *

Ce qui est donné des lettres échangées entre Steinle et Overbeck comprend une centaine de pages. Cette correspondance a quelque chose de particulièrement touchant. L'amitié à la fois tendre et élevée, l'échange de pensées sur l'art que l'un et l'autre cultivaient avec tant d'inspiration, la fidélité à la foi qui les unissait, ne se sont jamais démentis, depuis la première rencontre dont nous avons rapporté les circonstances, jusqu'à la mort d'Overbeck, survenue le 23 novembre 1869. Ces lettres ne forment naturellement qu'un choix, mais rien n'y détonne. On y retrouve constamment un grand amour pour l'art destiné à glorifier Dieu, et à rappeler à l'homme ses sublimes destinées; on y trouve des pensées ingénieuses, délicates, des effusions charmantes. Que de traits à noter, de méditations à retenir ! Très souvent l'humilité chrétienne, cette fleur si rare dans les jardins cultivés par les artistes à succès, répand son parfum dans les confidences pour lesquelles les écrivains étaient certes loin de prévoir la publicité. C'est ainsi que Overbeck, malgré le renom qu'il avait si justement acquis, fait à son ami, lorsque l'âge commence à faire sentir son poids, l'aveu suivant : « Bien que parvenu à ma 64e année, je me flatte de faire encore quelques progrès dans notre art bien-aimé! Cependant je suis parvenu à me persuader et à comprendre combien ce que j'ai fait jusqu'à présent manque de vérité, et combien lui fait défaut cette valeur que de trop indulgents amis se plaisent parfois à y trouver. Toutefois, je fais comme les oiseaux, chantant en paix mon cantique, tel que Dieu me l'a mis dans le gosier. Je loue Dieu de toute mon âme! Dans son incom-

mensurable bonté, il m'a permis, malgré mon insignifiance, d'aider, tantôt d'un côté, tantôt d'un autre, à enflammer quelque pauvre cœur à l'amour de son créateur; à fortifier quelqu'âme dans la foi et à la porter à servir Dieu. Je reconnais en cela le résultat des prières que je dois à la piété de mes amis, à l'intercession que des âmes fidèles élèvent pour moi au trône de l'Éternel... »

Un fait psychologique assez étrange que note le biographe de Steinle, c'est que, de la conformité de pensées, d'aspirations, de foi religieuse et de vues, entretenues pendant plus de vingt ans par ces deux artistes, vivant corporellement bien loin l'un de l'autre, il était résulté une ressemblance physique que l'on pourrait assurément mettre à l'actif de la science physionomique. Il rapporte à cet égard le fait suivant :

A l'époque où les deux amis se revirent à Francfort après une longue séparation, l'un et l'autre n'avaient plus qu'une chevelure peu dense, point de barbe, le nez fortement prononcé de même que le regard, et le corps amaigri avait pris comme une tenue accusant l'habitude du travail. Steinle, voulant profiter du séjour d'Overbeck, pour faire une visite à une dame amie, Madame Schöff-Brentano, qui désirait beaucoup connaître le peintre romain, le vieux domestique chargé de les introduire fut si frappé de la ressemblance que, en annonçant la visite, il dit à la dame : « C'est monsieur le professeur, et il a amené son frère. »

Madame Schöff-Brentano aimait à raconter le fait : elle le citait comme une preuve de l'intelligence et de la sensibilité qui permettent, même aux gens du peuple, de lire les caractères sur l'expression du visage. Le vieux domestique avait reconnu la fraternité intellectuelle des deux amis, bien qu'il vît alors Overbeck pour la première fois.

***

Une correspondance particulièrement active et vivante s'est échangée entre Steinle et Auguste Reichensperger. Il ne pouvait guère en être autrement. L'enthousiasme de ce dernier pour l'art du moyen âge, son intelligence supérieure des questions d'art, enfin le zèle qu'il n'a cessé de déployer pour l'achèvement de la cathédrale de Cologne, devaient nécessairement le mettre en rapports suivis avec le peintre appelé plus tard à décorer le chœur de cette cathédrale. Mais la sympathie des caractères et la communion d'idées sur bien des points, ne tardèrent pas à resserrer encore entre eux les liens d'une vraie et solide amitié. Aussi la correspondance, commencée en 1842, se poursuivit jusqu'à la mort de Steinle, qui fut pour l'ami survivant, un véritable deuil du cœur.

Bien des thèmes sont abordés dans leurs lettres. L'une de celles de Steinle, datée du 6 décembre 1866, est à noter. Il venait d'apprendre la mort de Kolping, l'apôtre des ouvriers et des apprentis en Allemagne, le fondateur infatigable des « Gesellenvereine » qui ont fait un bien incalculable, et qui heureusement existent encore en pleine floraison. Voici comment s'exprime cette lettre :

« Ainsi notre bon et cher Kolping n'est plus ! J'ai reçu la nouvelle de sa mort par quelques lignes de notre ami Statz. Kolping ne pourra être remplacé ; c'était un caractère, et il est demeuré fidèle à ce caractère, comme il a été fidèle à la grâce de Dieu. J'ai connu peu d'hommes dont la vie ait été d'une pièce comme la sienne, qui aient porté avec autant de clarté et de simplicité la marque d'une vocation ; cette vocation Kolping l'a suivie fidèlement, laborieusement, en véritable serviteur de Dieu. Cela nous permet d'espérer qu'il a reçu sa récompense

au ciel, et doit nous porter à prier Dieu de lui susciter un successeur auprès des pauvres ouvriers. Par sa mort, Cologne m'apparaît avec un grand vide, et je ne puis encore m'imaginer Cologne sans Kolping. Si nous pouvions voir clairement au travers de ces vides et de ces brèches qui insensiblement se forment autour de nous, nous admirerions sans doute les voies merveilleuses de la Providence et nos regrets s'en trouveraient adoucis. Mais ainsi, il ne nous reste qu'à porter notre douleur et croire..... jusqu'à ce que, à notre tour, nous laissions une brèche après nous. »

Puis Steinle continue dans la même lettre:

« J'ai été très heureux d'avoir, enfin ! un mot de toi sur l'abside de Ste-Marie du Capitole (1), car il y a longtemps que les échafaudages sont démontés. Les éloges excessifs que tu donnes au travail ne laissent pas que de me donner à réfléchir ! Il m'a paru que tes réserves concernant l'art gothique, y apportaient un certain équilibre. Je crains, en ce qui concerne celles-ci, d'être un peu vieux. Avec la meilleure volonté du monde, il est des choses que, parmi les zélateurs de l'art gothique, je ne parviens pas à comprendre. Il y a là quelque chose de discordant, qui, pour moi ne fait pas de doute ; mais il m'est difficile d'exprimer en quoi ce quelque chose consiste. Il me semble souvent que les efforts récents dans cette voie oscillent entre les différents siècles de l'art gothique, et naturellement chacun veut faire prévaloir le siècle qui a ses préférences ; il veut en adopter le style pour ses travaux..... »

1. L'abside de l'église Ste-Marie du Capitole à Cologne a été peinte sur les cartons et avec la coopération de Steinle ; les peintures du transept et des nefs ont été continuées dans un sentiment entièrement différent et dans un style infiniment plus archaïque par l'abbé Goebels. Il est résulté de ces différentes tendances un ensemble assez disparate, dans lequel les peintures de Steinle ne paraissent pas à leur avantage.

En réalité Steinle touchait ici à un sujet un peu délicat, sur lequel les deux amis n'étaient peut-être pas toujours d'accord : la question de savoir dans quelle mesure l'artiste doit, dans un monument du moyen âge, se conformer au style de ce monument, soit dans l'ameublement, soit dans la décoration. Le peintre, en étudiant lors de ses débuts avec une prédilection marquée, les œuvres de Fra Angelico, en s'attachant avec plusieurs artistes de sa pléiade, aux peintres de l'Ombrie et aux maîtres italiens du XVe siècle, avait fait un notable pas en arrière, sur les professeurs des Académies de son temps. Il s'était fait classer au nombre des « vieux Allemands » et n'a jamais été que médiocrement goûté par le public frivole de Vienne, sa ville natale. Mais ce quelque chose qui lui était difficile d'exprimer, c'était probablement la crainte de voir les restaurations aller trop loin dans la voie qu'il avait contribué à inaugurer, et la crainte fort légitime aussi de voir l'art, l'expression intime des convictions et des sentiments de l'artiste, dégénérer en pratique archéologique.

***

J'ai dit combien grande avait été l'activité de Steinle ; malgré l'indifférence de ses compatriotes autrichiens, son renom a été en grandissant, et son travail ininterrompu jusqu'à sa fin. A l'exposition universelle de Paris en 1855, où il avait envoyé plusieurs de ses œuvres, il reçut une seconde médaille et fut décoré de la légion d'honneur par l'empereur. Ce fut, si je ne me trompe, la seule distinction accordée alors à l'Autriche dans la section des Beaux-Arts. Depuis cette époque l'artiste obtint de la plupart des pays de l'Europe toutes les distinctions et toutes les marques d'admiration que l'artiste peut ambitionner, mais les suffrages et

les succès de cette nature ne portèrent pas atteinte à la simplicité de son caractère et à sa modestie intérieure.

***

La véritable grandeur morale de l'homme se retrouve dans la droiture et la simplicité de la vie de famille. Malgré l'activité de son imagination et les travaux absorbants, Steinle sentit profondément toutes les affections de la vie intérieure ; il s'attacha à l'accomplissement de tous les devoirs de la paternité d'une famille nombreuse. Il était secondé en cela par une femme admirable, dont la sollicitude jalouse savait éloigner de l'artiste tout ce qui pouvait le troubler dans son travail, tout ce qui aurait pu ramener son esprit aux soucis inopportuns de la vie matérielle. Plusieurs de leurs enfants entrèrent en religion ; il aurait été étonnant qu'il n'en fût pas ainsi. Dans un semblable milieu, les vocations éclosent spontanément, comme les fleurs au soleil du printemps ; les anges et les saints qui hantaient l'imagination du père, avant que leur image fût fixée sur la toile parlaient aux âmes des enfants, qui aspiraient à devenir des saints à leur tour.

Mme Steinle mourut le 9 octobre 1880, après 47 ans de mariage. Nous avons vu qu'elle était devenue la fiancée du peintre, avant son second voyage en Italie. La douleur du survivant fut aussi profonde qu'elle était résignée, cherchant pour ainsi dire à prolonger l'union que la mort venait d'interrompre. De la chambre où sa femme était morte, il fit son cabinet de travail, et là, où avait reposé le corps inanimé de sa compagne, il suspendit son portrait, peint de sa main, le cadre entouré d'une guirlande de lierre; en dessous du portrait Steinle fit mettre un prie-Dieu, et lorsque les ombres du crépuscule venaient interrompre le labeur du vieil artiste, il allait s'agenouiller au prie-Dieu pour réciter son rosaire et élever son âme aux régions où il comptait revoir la compagne fidèle de sa vie.

Edward Steinle est mort le 18 septembre 1886.

***

Nous avons vu que Steinle a eu de nombreux élèves, qui, il faut en convenir, ont pris leur essor dans des directions bien différentes. Son enseignement était spiritualiste ; ce qu'il voulait surtout dans ses disciples, c'était les mettre à même d'exprimer correctement, purement, leur pensée et le sentiment intérieur. Il croyait l'étude de la nature indispensable, tout en regrettant l'emploi du modèle vivant. Dans cette étude, il s'efforçait de réduire à un minimum l'emploi du modèle féminin. Il avait beaucoup dessiné d'après les maîtres, et il cherchait à remplacer par le raisonnement, par la connaissance de la charpente humaine et l'observation, ce qui, dans l'enseignement académique, est considéré comme le point de départ, le principe même de l'art : le modèle vivant. D'après Steinle ce genre d'étude ne doit prendre qu'un rôle subordonné dans la pratique de l'art ; il n'admettait pas que, même chez le jeune artiste, l'étude du modèle prît la place de l'idéal, et il abandonnait facilement à ses propres voies, l'élève qui ne voyait dans l'art que le côté extérieur, l'aspect, l'exécution, le rendu.

Je termine cette esquisse par où commence le livre qui m'en a donné les éléments. C'est une sorte de définition de Steinle de l'harmonie des couleurs : quelques lignes tracées par lui dans un album de croquis. J'ai cherché à donner de la pensée du maître, la traduction la plus exacte possible.

« Le peintre n'obtient pas l'harmonie des couleurs en les rompant dans leur tonalité particulière ; il l'obtient, en les laissant agir les unes sur les autres selon leur valeur propre ; le lien qui rétablit l'harmonie entre elles, c'est la lumière.

« Si, pour vivre en harmonie, les hommes venaient à briser leur individualité, la vie prendrait une teinte grise et sombre, comme si elle apparaissait en couleurs rompues. Par le fait qu'ils conservent leur individualité et leur caractère propre qu'ils savent même utiliser par les contrastes, les hommes doivent chercher la véritable harmonie dans des sphères plus élevées. Ils la trouveront en Dieu et dans son Église. »

Jules Helbig.

L'église de Rouvres (Côte-d'Or).

ROUVRES est une commune du canton de Genlis, arrondissement de Dijon, à 14 kilom. au Sud du chef-lieu, dans la plaine qui s'épand unie jusqu'à la Saône et au delà. Les ducs de Bourgogne y possédaient autrefois un château, une de leurs résidences favorites, dont il ne subsiste que des vestiges insignifiants. D'après Georges Chastellain, « indiciaire », c'est-à-dire historiographe de la Cour de Bourgogne, Philippe le Bon y serait né — 30 juin 1396 — et non au palais de Dijon, pendant ce qu'on nomma « le voïage de Hongrie », c'est-à-dire la croisade qui eut pour conclusion le désastre de Nicopolis. On prétend même que son père, le comte de Nevers, le futur Jean-sans-Peur, en reçut la nouvelle le 16 septembre, au matin même de la défaite. Quoi qu'il en soit, le témoignage formel de Chastellain rend fort douteuse la mention inscrite sur la plaque de marbre que l'on voit encastrée dans la paroi extérieure du palais ducal à Dijon.

L'église de Rouvres.

En 1636, lors de l'invasion des Impériaux en Bourgogne, Rouvres fut entièrement incendié par les soldats de Gallas ; on mit le feu au clocher, mais les charpentes seules furent consumées et l'édifice tint bon ; ces constructions du moyen âge ont résisté pendant des siècles à tous les assauts du temps et des hommes.

L'église de Rouvres, un monument de la fin du XIIIe siècle et du commencement du XIVe, assez important par le style et les proportions, a 35 mètres de longueur en œuvre, 23 de largeur au transept, 11 de hauteur dans la grande nef. Le plan comporte trois nefs, cinq travées, un transept débordant sur les collatéraux, et un chevet carré flanqué de deux chapelles également rectangulaires prolongeant les bas-côtés. Celle du côté de l'Évangile, la chapelle ducale, a été fort agrandie au XVe siècle, les

Croix-reliquaire du XIIIe siècle, conservée à l'église de Rouvres (Côte-d'Or).

murs étaient peints autrefois d'azur avec un semis de fleurs de lis d'or. Elle renferme encore deux monuments de premier ordre ; d'abord un autel dont le retable, demeuré vide, est surmonté de trois statues hautes de $1^{m}35$ environ, représentant la Vierge, saint Jean l'Évangéliste et un personnage indéterminé qui doit être un prophète ou plutôt un apôtre, peut-être saint Philippe.

L'autel de Rouvres, qui est une œuvre fort remarquable de l'école bourguignonne du XVe siècle, a été gravé dans l'*Architecture du Ve au XVIIe siècle* par Jules Gailhabaud, t. IV. Je l'attribuerais volontiers à Jehan de la Huerta, cet Aragonnais batailleur qui, appelé à Dijon pour exécuter le tombeau du duc Jean-sans-Peur, le commença et s'enfuit on ne sait où sans l'avoir terminé.

Autel du XVe siècle à l'église de Rouvres.

En vérité, avec ce que les documents nous apprennent sur ce Jehan de la Huerta, on ferait un chapitre d'histoire qui dépasserait n'importe quel roman d'aventures, fût-ce l'autobiographie de Benvenuto Cellini. Nous savons, d'ailleurs, que Philippe Machefoing, vicomte-maïeur de Dijon au milieu du XVe siècle, avait commandé une œuvre de sculpture à l'Aragonnais ; or le cul de lampe qui porte la Vierge présente un écu aux armes des Machefoing : *d'(azur) à trois molettes d'(or), au croissant du (même) en cœur.* Mais il se pourrait aussi que l'œuvre commandée par Philippe Machefoing fût la pierre tombale avec incrustations de marbre blanc, que l'on voit encore encastrée dans le pavé et qui va être relevée. Elle présente les effigies de Monnot Machefoing, capitaine châtelain de Rouvres, premier valet de chambre et garde des joyaux du duc, mort

le 7 septembre 1445, et de sa femme Jeanne de Courcelles, « mère de lait » du duc Philippe le Bon, morte le 16 octobre 1428. A la vérité, les pierres tombales étaient exécutées par des ouvriers spéciaux, les tombiers, mais les cartons devaient être formés, soit par des imagiers soit par des peintres, peintres verriers ou peintres tout court, et rien ne s'oppose à ce qu'elles fussent exécutées dans les ateliers de sculpture. Toutefois les probabilités me paraissent être que la commande faite à Jehan de la Huerta par Philippe Machefoing, pour la somme de XXIII fr. environ 1000 fr. de notre monnaie, a eu pour objet l'autel de la chapelle ducale ou des Machefoing. Dans la partie supérieure de la pierre tombale, une des plus belles et des mieux conservées qui soient en Bourgogne, on remarquera un écu surmonté d'un casque avec lambrequins ou hachements dans le style du XVIIe siècle ; c'est une adjonction faite par un descendant des Machefoing, Paul Dumay, dont les armes sont *d'(azur) à un bâton noueux mis en fasce d'(or), accompagné en chef de trois sautoirs alésés aussi d'(or) et en pointe d'une hure de sanglier de (même) armée d'(argent).*

L'église de Rouvres renferme en outre plusieurs morceaux intéressants de différentes époques ; des fonts baptismaux du XIVe siècle, des sculptures en pierre, des boiseries et deux torchères en bois doré du XVIIe, sans compter quelques bons détails d'imagerie et d'ornementation faisant corps avec l'édifice même ; enfin le plus beau morceau d'orfévrerie médiévale qu'ait conservé la Bourgogne. C'est une croix reliquaire à deux croisillons, de 0^m61 de hauteur totale, y compris le pied destiné à la transformer en croix processionnelle et qui est du temps, c'est-à-dire des premières années du XIIIe s. L'âme en bois est toute recouverte de vermeil ciselé avec souples rinceaux rapportés et soudés d'un goût et d'un travail exquis ; le tout est étincelé abondamment de gemmes diverses, camées, intailles et cabochons. Cette pièce inestimable, qui porte sur la face une parcelle de la Vraie Croix, provient du prieuré voisin d'Epoisses, supprimé en 1771 avec l'ordre

Tombe de Monnot Machefoing.

de Grandmont auquel il appartenait. Le reliquaire fut alors transféré en l'église de Rouvres, et pendant la Révolution, la piété des habitants l'a si bien su cacher qu'il serait venu à peu près intact jusqu'à nous si la beauté n'en avait été légèrement atteinte par une restauration imprudente, consommée il y a un demi-siècle environ ; mais il y faut regarder de fort près pour s'en apercevoir.

La nation en eut retiré une pincée d'argent à tenir dans le creux de la main et quelques pierres sans grande valeur. Qu'on ne l'oublie jamais, en effet, ces produits de l'orfévrerie ancienne étaient faits d'un peu, bien peu de métal précieux et de beaucoup d'art ; faute de l'avoir compris la France s'est appauvrie sans retour de milliers d'objets qui, à ne les prendre qu'au point de vue purement artistique, seraient aujourd'hui un capital utile. Ainsi, le trésor de Notre-Dame de Reims montré aux visiteurs pour une somme minime, a certainement plus produit en moins d'un demi-siècle que n'eût fait la fonte des objets qui le composent. Si les possesseurs des belles choses anciennes ne sont pas toujours aussi sensibles qu'on le voudrait aux questions d'art, d'histoire et de pieux souvenirs, appelons donc à notre aide l'économie politique, et montrons-leur que les richesses ainsi léguées par le passé sont des richesses tout court, c'est-à-dire productives. Oui productives, et non seulement de sentiments d'art, d'imitations intelligentes, surtout d'impressions religieuses et morales, mais aussi d'intérêts comme un bon placement ordinaire. Et surtout qu'on ne vienne pas parler ici d'une prétendue immobilisation de métaux précieux ; je le répète, ces chefs-d'œuvre anciens sont au point de vue de la matière des riens visibles. Je sais bien qu'en France, il y a un siècle, on brûlait des tapisseries où s'était épuisé l'art de la haute et de la basse lisse, pour en retirer quelques parcelles de fils d'or et d'argent ; mais le temps de ces insanités est, je l'espère, passé sans retour.

On répare en ce moment l'église de Rouvres depuis longtemps classée parmi les monuments historiques. Or, en examinant l'intérieur où des traces de peintures apparaissent çà et là sous le badigeon, un membre de la Commission des antiquités de la Côte-d'Or, M. le vicomte de Truchis de Varennes, qui, en archéologue et en artiste à la fois, a fait des décorations peintes une étude toute spéciale, a reconnu des croix de consécration de deux époques. L'une ne remonte pas plus haut que le XVIIe siècle, et a dû être peinte quand on a ajouté une nouvelle couche à l'enduit primitif. L'autre croix, d'un tracé très pur et très original, est bien supérieure ; on la peut reporter au XIIIe ou au commencement du XIVe ; la vignette ci-jointe, tirée à l'aide d'un cliché

communiqué par la Commission des antiquités de la Côte-d'Or, dispense de toute description. Je dirai seulement que les tons posés à plat sont le violet rouge et le jaune.

L'église de Rouvres a été l'objet d'une monographie complète avec planches, insérée dans les *Mémoires de la Commision des antiquités*, tome XIIe. Elle est l'œuvre de M. Pierre Degré, architecte, pour la partie descriptive, de M. Gabriel Dumay, ancien magistrat, pour l'épigraphie; enfin celui qui signe cette notice a eu l'honneur d'étudier la croix-reliquaire déclarée par arrêté ministériel pris en 1893, sur la proposition de la Commission des antiquités, monument historique et national, c'est-à-dire imprescriptible et inaliénable.

Henri Chabeuf.

Président de la Commission des antiquités de la Côte-d'Or.

L'ancienne Basilique de St-Paul-hors-les-murs [1].

Ses Fresques et ses Mosaïques, d'après des Documents inédits, avec des Notes sur quelques autres Peintures romaines du moyen âge.

VI.

LA Rome médiévale a été depuis un demi-siècle sacrifiée à la Rome chrétienne primitive. L'exploration des catacombes — si brillamment reprise par M. de Rossi — a trop fait perdre de vue l'étude des basiliques. Il est difficile de se faire une idée de la richesse de celles-ci, rien qu'en peintures murales. Malheureusement, les hommes leur sont encore plus cruels que le temps. J'ai vu de mes yeux, en 1876, l'intérieur du campanile de Sainte-Praxède tout recouvert de fresques représentant des scènes de la vie des saints [2]. Quand je suis retourné à Rome, trois ou quatre ans après, un badigeon cachait soigneusement ces vestiges précieux.

Il serait temps que les archéologues romains daignassent prendre en considération tant de monuments du plus haut intérêt. *L'Histoire de la Peinture en Italie* de Crowe et Cavalcaselle est, j'ai le regret de le déclarer, tout à fait insuffisante en pareille matière : ces deux éminents savants ont ignoré pour le moins, la moitié des peintures murales du moyen âge conservées dans la Ville éternelle.

J'ai insisté, au début de cet essai, sur la nécessité de remonter, pour celles des peintures qui ont péri, aux reproductions les plus parfaites, au lieu de se contenter des gravures, d'ordinaire si mauvaises, du XVIIe ou du XVIIIe siècle. Prenons les mosaïques qui ornaient autrefois le portique de Saint-Jean de Latran : Ciampini, qui les a encore vues, les a fait reproduire, mais Dieu sait comme ! Le savant auteur des *Vetera Monimenta* s'est en outre figuré qu'il avait été seul à s'en occuper. « Quæ... delineare et hic spectandas explicandasque apponere, mecum eo satius duxi, quod a nullo, qui de hac augustissima basilica scripsit, ne leviter quidem fuerint indicatæ [1]. » Or un manuscrit de la Bibliothèque Barberini (n° XLVIII, 32, ff. 14-18) contient d'excellentes reproductions en couleur de ces mosaïques, qui représentaient entre autres l'*Histoire de Constantin et de saint Sylvestre* [2]. Nous y voyons, tout d'abord, que les mosaïques avaient un fond bleu, détail qui a son importance. En outre une foule d'emblèmes, méconnaissables dans la gravure de Ciampini, apparaissent ici très distinctement : c'est ainsi que, dans la scène représentant Constantin investissant saint Sylvestre de son pouvoir souverain (« Rex in scriptura Sylvestro dat sua jura »), le graveur de Ciampini a placé entre les deux

1. Deuxième article. — Voyez page 1re, 1re livr., 1898.

2. « In that part of the transept of S. Praxede over which the tower has been built, there are large remains of fresco paintings ; the subjects seem to be either biblical or legendary ; in one compartment, the Miracle of Cana would appear to be represented ; in another are two figures with nimbs, and lying side by side swathed with bands like mummies, in the fashion so often represented in early christian sculpture and paintings ; the soffits of the windows shew traces of garlands of fruits and flowers, much ressembling those in mosaic in the sofits of the triumphal arch and of the apse of this church. These paintings would seem to belong to the period of the building of the church, A. D. 817. The style is stiff and dry, and very closely resembles that of the mosaics in the same church. » (Nesbitt : *The Archæologia*, 1840, p. 186.)

1. *De sacris Ædificiis a Constantino Magno constructis Synopsis historica* ; édit. de 1747, p. 11-13.

2. « In Ecclesiæ Lateranensis Epistolio, opere musivo, » lit-on au-dessous, d'une écriture du XVIIe siècle.

personnages une sorte de colonne : en réalité, comme nous l'apprend le dessin de la Barberine, il s'agit d'une bande de parchemin remise par l'empereur au pape. Autre divergence : Chez Ciampini, le pape est imberbe, dans le dessin de la Barberine il porte la barbe.

Voici un autre exemple non moins frappant : Qui n'a vu, aux portes de Rome, sous le portique de la basilique de Saint-Laurent-hors-les-murs (construit en 1216), les fresques représentant l'histoire d'un seigneur qui était bel et bien damné, mais qui gagna le salut pour avoir donné un calice à l'église ! Dans la balance, où sont pesées les âmes, figure : d'un côté, un registre portant l'inscription *opera mala*, de l'autre, un registre orné de cette épigraphe, *opera bona*. Des diables, armés de cornes et munis de queues, enchantés d'avoir une proie à emporter, se pressent devant la cabane d'un ermite, qu'ils réveillent par leurs hurlements; le premier, porteur d'une fourche à deux dents, se retourne d'un air narquois vers le saint personnage ; le second, ailé, à pieds de bœuf, souffle de toutes ses forces dans deux trompettes ; le troisième, à pieds d'oiseau, brandit un drapeau triangulaire agrémenté d'une tête de monstre.

Or ces peintures ont perdu tout caractère d'authenticité, comme on en jugera par l'examen d'un recueil conservé à la Bibliothèque Barberini (XLIX, 12). En 1639, époque à laquelle furent exécutés les dessins du recueil en question, la fresque représentant les démons et l'ermite était déjà presque détruite ; des trois démons, on ne voyait que les pieds, plus trois trompettes et un étendard. Les démons figurés dans la fresque, représentant le mort couché sur son lit, avaient également disparu, à l'exception des têtes et des pieds. Il en était de même de la scène représentant la Pesée des Ames [1]. Dans la dernière scène enfin, les lacunes étaient irrégulières. Il est évident que des visiteurs s'étaient acharnés contre les démons et de leur mieux les avaient fait disparaître.

Voici, d'autre part, à la Vaticane, un précieux recueil qui fait pendant à ceux de la Barberine. C'est un grand in-folio, de 272 pages, conservé sous le n° 9071 du fonds latin [2] et formé par l'illustre préfet des Archives du Saint-Siège Gaetano Marini. Relatons d'abord le titre ; il est conçu comme suit : « Inscriptiones christianæ latinæ et græcæ ævi milliarii Conlegit Caietanus Marinus. » Dans ce volume Marini a collé, non seulement des copies d'inscriptions, mais encore des gravures représentant des monuments figurés : peintures et sculptures, vases à fonds d'or, monnaies, enfin une série de dessins provenant de la Bibliothèque Barberini. Je ne puis m'empêcher de trouver singulière l'idée qu'il a eue de détacher des volumes de la Barberine des dessins — qui ne lui appartenaient pas, — pour les intercaler pêle-mêle dans ce recueil (la pagination semble être de sa main jusqu'à la fin du volume).

Parmi ces dessins je relèverai les suivants :

Page 65vo. — Abside de l'église Saint-Sébastien du Palatin. Ce dessin, colorié, montre dans le haut, le Christ avec quatre saints ; dans le bas, cinq personnages et deux anges.

Page 225. — Dessin colorié représentant la mosaïque de Saint-Théodore. Rien de particulier à noter ; le saint de l'extrême

1. Voy. sur ces peintures : Crowe et Cavalcaselle : *Storia della Pittura in Italia*, t. I, p. 122. Sur d'autres peintures du XIIIe siècle dans la même basilique, voy. t. I, p. 132-133.

2. Un autre recueil de Marini (vol. 9184) a été utilisé par M. de Rossi dans sa description des mosaïques de SS. Cosme et Damien.

gauche y porte une chaussure analogue à celle du saint de droite : des bas blancs, garnis, sur les talons et à l'extrémité, de bouts de cuir noir et retenus par des cordons noirs. Ce dessin a été cité par M. de Rossi dans ses *Musaici cristiani.*

Page 232. Copie à la mine de plomb de la fameuse peinture du Cœlius qui représente le pape Formose, etc... Voy. de Rossi : *Bullettino di Archeologia cristiana*, 1868, p. 59-60.

Page 233. Fragment de dessin colorié, contenant les figures de « S. Valerianus, S. Tyburtius, S. Urbanus », et un ange avec la note « R. in ecclesia... »

Pages 234-250. Dessins de l'église Saint-Sébastien in Pallara au Palatin. Voy. le *Propylæum ad Acta Sanctorum Maii*, partie III, p. 52, 2me colonne, et la monographie de M. Stevenson, *il Cimitero di Zotico.* Rome, 1896, p. 71.

Page 251. St Sébastien lié à un poteau ; en bas, deux archers tirant sur lui. J'ignore si cette peinture fait partie du même cycle.

Page 252. Un saint à mi-corps, avec une couronne. David (?) tenant une bande de parchemin sur laquelle est écrit : « ego quasi agnus mansuetus. »

Ibid. Un saint debout, tenant un phylactère : « o mors ero mors tua, morsus tuus ero inferne. »

Page 253. Fragment de peinture ; en haut, le Christ ; au-dessous, une colombe ; à droite et à gauche, une figure nue dans une sorte de « mandorla » ; plus bas, une figure assise, avec l'inscription : « hic plasmat... » ; de l'autre côté, un fragment de figure nue ; tout le centre ruiné ; au dernier étage également une figure assise.

Page 254. Un bout de frise avec des figures de prophètes ou de saints à mi-corps.

Ib. Un cavalier brandissant une lance. L'ornementation est de tout point antique. Peut-être avons-nous affaire à un fragment de l'incrustation de la basilique de Sant-Andrea in Barbara.

Page 255. Figure de saint, sans indication aucune.

Page 256. Fragment de peinture : un saint nu, attaché à un poteau ; en bas, quelques restes de figures qui paraissent être au milieu des flammes.

Page 257. La Vierge avec l'Enfant trônant entre saint Pierre et saint Paul ; devant elle — l'adorant — un donateur vêtu d'un manteau brun à capuchon, et la tête ceinte d'un nimbe rectangulaire.

Attachons-nous maintenant aux papiers de l'archéologue siennois Mancini (✠ 1630) (1). Dans son ouvrage — inédit — sur les Peintures de Rome, il nous a laissé la description suivante des fresques de la chapelle de Saint-Sylvestre, dans l'église des Quatre-Saints-Couronnés, et d'autres fresques, aujourd'hui perdues, à San-Crisogono représentant l'*Histoire d'une Relique de saint Jacques :* « Doppo qti (peintures de l'Empire romain) si vedino pitture continuate di tempo in tempo ; per diligenza che habbia fatto nel riguardarle non ho potuto vedere il nome ne per gl' autori ho potuto far probabil incontro di nome dell' autore e pittore. Onde in San-Pietro in qlle di Giovan 7o che eran buone non vi era il nome, ancor che nella demolitione di S. Pietro ne facesse gran diligenza il ritrovarlo in qualche pittura et pur era di secol assai buono. Et io credo perche qui mancò la litteratura, li huomini rozzi non metevan lor nome fuorche nella tribuna di SS. Quattro Coronati dove sono queste lettere : GG. et Petrolinus pictores. Questi visser intorno al 1110 in 20 sotto

1. Voy. Schreiber Festgabe : *Gesammelte Studien für Kunstgeschichte. Eine Festgabe für Anton Springer*, p. 103 et suiv. ; et mes *Sources de l'Archéologie chrétienne*, p. 17 et suiv.

Pasqual 2°, al tempo del quale fecero quella pittura à spese di madonna Tuttadonna; che cosi ivi è nominata. Si può probabilmente credere che fusser Romani, per il gran tempo che stetter in q^a^ città, perche di lor maniera si vedon molte pitture, che ricercan gran tempo che ad un forastiero in quei tempi calamitosi di Roma non sarebbe messo conto venirvi e trattenervisi. La maniera è assai buona; i piedi posan ne piani, che ne' med^mi^ tempi, et anco ne' succedenti a q^i^ non si vedevan posar così bene. I panni assai ben intesi, non come fece l' età di Cimabue. E degna q^a^ pittura d'esser vista per gl' habiti dei martiri e vergini tanto maschi quanto femine, con lo diadema simil ad un frontale, et gl'habiti pontificii di quei tempi. Di questi mi meraviglio che il Vasari non faccia mentione, che per il saper di quei tempi eran digni di memoria, et per all'hora eminenti, come si puo conoscere comparando q^a^ con quella pittura di San Eusebio e di San Grisog°.

In quei med^mi^ tempi visse un tal Giovanni, che dipinse in S. Grisogono la Navigat^ne^ d'un braccio de S. Iacomo apostolo. Visse sotto Calisto 2°, intorn' agl' anni del Sig^re^ 1129; fù homo goffo e di poch' arte, et adesso q^a^ pittura nell' abbellimento di d^a^ Chiesa per cristiana liberalità, dell' Illmo Borghese è andato *(sic)* à male, che dalla memoria di q^a^ navigatione et antichità in fuore non era degna di memoria. » (Venise, Bibliothèque de Saint-Marc, Cl. IV, XLVII, 102, 6, fol. 14.)

Les fresques des Quatre-Saints-Couronnés représentent, comme on sait, l'*Histoire de Constantin et de saint Sylvestre*, le *Christ entre la Vierge, saint Jean-Baptiste et les apôtres*. Ces fresques, que Nibby a attribuées, par une aberration singulière, au VIIe ou VIIIe siècle [1], datent en réalité du XIIIe (la chapelle fut consacrée en 1246 par le cardinal Rinaldo Conti). Sous l'une d'elles, d'Agincourt a lu l'inscription aujourd'hui perdue : « A. D. 1248 Hoc opus divitia Petri fecit ». Or que nous apprend Mancini ? C'est qu'on y lisait l'inscription « GG. et Petrolinus pictores [1]. »

Que serait-ce si nous nous attaquions aux manuscrits de tel ou tel archéologue romain du XVIe siècle, Onofrio Panvinio ou Pompeo Ugonio ! Tout ici est à faire.

Prenons Ugonio, l'auteur de l'*Historia delle Stationi di Roma* (1588), l'ami et le compagnon de Bosio dans ses explorations souterraines [2], un des savants auxquels l'archéologie de la Ville éternelle doit le plus de reconnaissance. Ses manuscrits, conservés les uns à la Barberine, les autres à la Bibliothèque de Ferrare, forment un inappréciable répertoire pour l'histoire de la Rome païenne et de la Rome chrétienne, et qui n'a guère été consulté jusqu'ici, à cause des difficultés presque insurmontables qu'offre, en beaucoup d'endroits, l'écriture. Souvent l'auteur se contente de tracer l'initiale d'un mot. M. de Rossi est le seul savant qui en ait tiré parti. M. Forcella, par contre, a négligé de s'en servir pour ses *Iscrizioni delle Chiese ed altri Edificii di Roma*. (Rome, 1869 et années suivantes.)

1. *Roma nell' anno 1838*, p. m., t. I, p. 683. Voy. en outre Crowe et Cavalcaselle, *Storia della Pittura in Italia*, t. I, p. 133. — Hemans, *A History of mediæval christian art in Italy*; Londres, 1869, p. 271-273. — Armellini, *Le Chiese di Roma*; Rome; 1887, p. 573.

1. M. Forcella (*Iscrizioni delle Chiese e d' altri Edificii di Roma*, t. VIII, 1876, p. 289-291), ne fait nulle mention de cette inscription. La *Beschreibung der Stadt Rom* (t. III, 1re partie, p. 504) est muette également.

2. Bosio, *Roma sotterranea*, ed. princeps, pp. 195, 327, etc. — « Cœmeterium via Pincianæ. Hodie, die 16 mai 159; ego atque AA^s^ Bosius cum famulo comitante Pincianam portam egressi sumus » (Manuscrit de Ferrare, p. 1099). — De Rossi, *Bullettino*, 1re série, t. VI, p. 40-42; 2e série, t. III, p. 33-34, 1871, p. 13 et suiv. — *Roma sotterranea*, t. I, p. 19-20. « Un cartello scritto quasi più in stenografia che in lettere alfabetiche. »

Le manuscrit de la Barberine n° XXX, 66 (ancien n° 1056) se compose de 96 ff. numérotés, non compris, ni les quelques pages placées au commencement ou à la fin (« breve risposta alle oppositioni fatte all'opera delle Stationi »), et qui sont d'une autre écriture, ni les feuillets arrachés avant la numérotation actuelle. Le volume porte la note suivante : « Di questo libro posso dire il med° dell' altro, poiche non è l'originale dell' Historia delle Stationi, ne tampoco copia limata, ma prima sbozzatura. Et quando alcuno paresse esservi cosa di maggior consideratione di quello posto nell' Historia stampata, credo che per haver patito il libro assai dall' acqua, et per mala custodia esser quasi fracido ; fosse bene copiare quel di più ò per additione alla d^a^ Historia ò in altri fogli et ligarli assieme con l'altre sue opere (etc., etc)... Fioravante Mart^li^ ». En tête se trouve un index fait par Martinelli. Ce sont des notes, de formats divers, dans un état de rédaction plus ou moins avancé, et dont beaucoup ont passé dans l'*Historia delle Stazioni*, mais où il y a toujours à glaner. A ces notes succèdent des extraits de Vasari, du Martyrologe, etc. Le volume traite d'une trentaine d'églises, avec plus ou moins de détails ; on y trouve en outre un certain nombre de dissertations, par exemple « S. Liberii Papæ vita. — Urbis Romæ mutile elogium, » etc.

Le manuscrit XXX, 67 (ancien n° 1057) se compose de 698 pages, petit in folio, avec ce titre : « Theatrum urbis Romæ. Compendium rerum memorabilium urbis Romæ. Monumenta sacra et profana Romanæ urbis. Antiquitates Urbis. » Il y a de tout dans ce volume, mais surtout des extraits d'auteurs; puis des inscriptions. L'antiquité païenne y est mêlée à l'antiquité chrétienne. Le corps même du manuscrit est écrit en latin; par ci, par là, on rencontre de l'italien.

L'écriture est, le plus souvent, indéchiffrable. A côté du texte, on voit des additions d'une main qui paraît différente. Souvent, même pour les noms propres, l'auteur s'est borné à tracer la lettre initiale du mot ; l'intelligence du reste étant abandonnée à la sagacité du lecteur.

Au folio 126 je relèverai cette mention: « Aula leoniana minor. Extant hodie an. 1613 die 30 oct. reliquiæ musivi veteris de q. alibi dixi... (*sic*, la page est en blanc.)

Le manuscrit XXXI, 45 (ancien 1055) est composé de papiers de formats différents. L'écriture est assez facile à lire.

Fioravante Martinelli, le très érudit auteur de *Roma ex ethnica sacra* (1653) a accompagné le volume de ce commentaire peu flatteur: « la maggior parte di queste cartuccie sono lettioni, delle quali non saprei à che potessero servire. Il rimanente sono luoghi di autori per riportarli all'*Historia*, ma sono difficultosi talm^te^ à leggere, et in poca quantita, che crederei si potessero donare gratis. Il libro grosso è un repertorio di diverse cose spettanti all'historia sacra di Roma, quali se bene sono state in parte trasportate nelle *Stationi*, et forse altrove, credo che se possa tenere conto, potendosi da quei della professione cavarsi molte cose. — Fior. Martinelli. »

Le même savant a joint au manuscrit un index fort sommaire.

Je citerai, au fol. 137vo, la description de la mosaïque de St-Cosme et Damien; au fol. 147vo, celle de la mosaïque de Saint-Clément, etc., etc.

Dans le manuscrit XXXI, 46, je relèverai, à la fin, cette note curieuse sur les peintures de San Lorenzo in Lucina : « Dietro l'altare, si vede il vestigio del presbiterio

antico, la sedia di marmo et sopra essa la tribuna con pitture antichissime,che si puol pensare fussero fatte fin del tempo di Sixto 3° fondatore di questa chiesa, gia più di mille et cento anni. Di che ne da inditio che l'arco di essa tribuna è dipinto nell' istesso modo che l'arco grande della nave principale di S. Maria maggiore fatto dal med^mo Sixto 3 (1), come la vi è scritto tanto più che vi è il med^mo segno de la nel mezzo di esso arco in q^to modo » (un cercle avec le monogramme constantinien) (2).

L'exemplaire de l'*Historia delle Stazioni* conservé à la Barberine est enrichi de notes provenant de plusieurs mains et appartenant à différentes époques (30 avril 1625. fol. 47. — 1634, fol. 45 v° ; — 1637, etc.). L'auteur d'une de ces notes relève une erreur commise par Ugonio. Je signalerai, entre autres, dans ce volume, un curieux passage sur l'histoire de la mosaïque absidale du Latran (fol. 42 v°). D'après Ugonio, Boniface VIII aurait voulu faire effacer le portrait de saint Antoine de Padoue, mais le maçon chargé de l'opération tomba comme foudroyé,et le pape renonça à son dessein : « Fra gl' altri vi è S. Antonio di Padoa, la cui imagine Bonifacio VIII ordinò che ivi fosse scancellata, ma il muratore al primo colpo lo diedi nel capuccio, cade per miracolo tramortico, il che referito al Papa disse : sinamus sancti li.....: »

Ce ne sont pas les sujets le plus en lumière qui sont le mieux connus. On voit par mes quelques notes — essentiellement fragmentaires — quelle tâche reste à accomplir dans la Ville éternelle pour l'histoire de l'Art chrétien depuis le VIIIe ou IXe siècle jusqu'au XIVe.

Mon essai n'eût-il d'autre utilité que de signaler cet ordre d'investigations à mes jeunes confrères en archéologie, que je ne regretterais pas ma peine.

Eugène Müntz.

1. On a fait honneur de la fondation de cette église à Sixte III, en invoquant un passage du *Liber pontificalis ;* mais il est aujourd'hui démontré que le passage en question s'applique à une autre basilique du même nom. Armellini, *Le Chiese di Roma*, p. 309. — Cf. Duchesne, *Le Liber pontificalis*, t. I, p. 234-235.

2. Ce passage est à rapprocher des deux descriptions de la même peinture données dans l'*Historia delle Stazioni di Roma.* «Finalmente grandissima fede à questa opinione accresce la pittura antica della Tribuna, che mostra essere di qualche centinara d'anni,dove è tra gl'altri santi dipinta santa Lucina, che tiene una chiesa in mano, con il suo nome sopra, nel qual modo già nella Statione di S. Cecilia osservassimo esser stato solito da nostri maggiori dipingersi quei santi ò sante, che esse chiese havevano fabricato. — Dietro è la Tribuna con antiche imagini dipinta. Nel mezzo è il nostro Salvatore, à man destra e sinistra san Pietro, e S. Paulo, S. Lorenzo e S. Stefano. Appresso si vede d'una banda dipinta S. Lucina, come si è detto che tiene la chiesa in mano, argomento che ella la fabricasse, et dall' altra parte vi è con il suo nome sopra S. Sisto III, benefattore parimente della medesima chiesa. » (pp. 184, 187.)

Mélanges.

L'Exposition de copies d'après les anciens maîtres italiens par Godefroid Guffens.

MONSIEUR Guffens s'était consacré, dans sa jeunesse, avec son ami et frère d'armes, Jean Swerts, mort directeur de l'Académie à Prague, à la résurrection de la peinture monumentale en Belgique. Ces deux peintres ont pris part alors au mouvement, qui, en Allemagne, se produisait dans le même sens, grâce aux efforts des Cornelius, des Overbeck, des Steinle, des Rethel et de beaucoup d'autres hommes de talent. Toutefois, nos deux lutteurs flamands, tout en s'inspirant des mêmes principes, ne cherchaient à désavouer ni leur nationalité ni leur personnalité d'artistes. Ils créèrent ainsi un certain nombre d'œuvres importantes parmi lesquelles il convient de rappeler les peintures de l'église paroissiale de la ville de St-Nicolas, celles de la grande salle de la maison communale de Courtrai, les peintures de l'église St-Georges à Anvers, et enfin, peut-être le travail le plus considérable de tous, les peintures murales de la bourse d'Anvers, lesquelles, à peine achevées, périrent la proie des flammes qui dévorèrent en quelques heures l'édifice dont ces fresques formaient le principal décor.

Ce désastre, la séparation et plus tard la mort de Swerts, son vaillant et bien-aimé coopérateur, d'autres circonstances encore, portèrent M. Guffens à reprendre la peinture de chevalet et celle de portraits, mais toujours il demeura fidèle au style de la peinture monumentale, aux principes et aux aspirations des anciens maîtres qui s'y sont illustrés.

Arrivé à un âge où la plupart des hommes croient avoir le droit de prendre du repos et où bien peu de peintres produisent encore, M. Guffens s'est senti comme un regain d'enthousiasme et de ferveur pour ces maîtres qui ont fait l'admiration et ont été l'objet des études de sa laborieuse jeunesse. Chaque année il quitte sa confortable habitation de la place Lehon à Bruxelles pour passer six ou huit mois en tête-à-tête avec les fresques les plus remarquables de l'Italie. Là, il se donne la joie de copier ces œuvres immortelles, afin de pouvoir mieux les admirer et s'identifier davantage avec ces peintures pour lesquelles il a conservé une juvénile admiration. Puis, sa moisson terminée, il revient à Bruxelles montrer le résultat de ses travaux à ses compatriotes. Il les invite à venir les voir exposés dans son atelier, ce qui lui donne la joie de causer, de disserter encore de ces œuvres de prédilection, et de faire partager son admiration par des artistes et des amateurs, capables de la comprendre.

Dans ces travaux et l'exposition qu'il en fait, le but du vaillant artiste est multiple. D'abord, comme je viens de le rappeler, ces travaux répondent à un sentiment d'admiration qui existe au cœur du peintre. Ces copies ne sont plus les études, les interprétations personnelles d'un jeune peintre qui cherche à s'ouvrir des horizons nouveaux, à faire des expériences profitables et meubler pour ainsi dire sa mémoire et son intelligence des procédés des maîtres; ce ne sont pas non plus les travaux du praticien qui, en copiant et recopiant dix fois, s'il le faut, telle peinture en vogue prisée des touristes, s'est fait de ces reproductions une plus ou moins lucrative profession; non, ces copies ne sont rien de tout cela. Les reproductions de M. Guffens sont faites avec conscience, avec intelligence, avec la volonté de pénétrer surtout l'esprit du maître qu'il copie. C'est, à ses yeux, un moyen de conserver, au moins dans la sincérité de leur aspect, ces fresques sur lesquelles hélas! le temps commence à exercer sa destructive influence, dont plusieurs vont en s'oblitérant, et qui toutes enfin, sont exposées aux mille chances d'altération et de perte totale, auxquelles sont soumises toutes les œuvres humaines. C'est enfin, c'est surtout peut-être le moyen de rappeler, au milieu du désarroi général des esprits, des essais insensés et des théories les plus sottement audacieuses, les principes vrais, éternels, quoique parfois niés, oubliés ou obscurcis, sur lesquels les grands maîtres ont établi de grandes œuvres! En Belgique cela est peut-être particulièrement nécessaire actuellement, et c'est, pour cette raison, particulièrement méritant de le faire. On peut nier, nier effrontément, s'il le faut, la

valeur des artistes qui ont étudié, dessiné, peiné pour produire d'honorables travaux, artistes que l'on nomme aujourd'hui « les vieux ». Il est plus malaisé de méconnaître et de nier la valeur de ceux que tout le monde nomme « les anciens ».

C'est dans cet esprit qu'il faut comprendre les travaux d'un homme de talent et de conviction qui, de créateur, s'est fait copiste par amour du passé, le courant ou, si l'on aime mieux, les courants de l'art moderne, ne répondant ni à ses convictions, ni à ses aspirations pour l'avenir d'un art dont il a conservé le culte.

A la suite de ses dernières campagnes M. Guffens a rapporté des copies de différentes époques de l'art italien; il en avait plusieurs des maîtres antérieurs à la Renaissance; une Fuite en Égypte de Giotto, de la chapelle de l'Arena à Bologne; une très fidèle reproduction de cette charmante page de Fra Angelico : S. Laurent distribuant les aumônes aux pauvres, de la chapelle de Nicolas V au Vatican, que nos lecteurs connaissent par l'étude du R. P. Beissel. La copie de M. Guffens a été acquise pour le Musée des arts décoratifs à Bruxelles. Il y a trois ans, il rapportait d'Italie une série de copies des fresques de Lo Spagna, qui ont été orner l'un des salons du palais du roi des Belges à Laeken. Mais l'année dernière, l'artiste s'est senti attiré par les peintures autrefois peu connues et pourtant si remarquables du Pinturicchio, des appartements d'Alexandre VI au Vatican. Nos lecteurs ont, à différentes reprises, été mis au courant des travaux de restauration de ces appartements, entrepris, grâce à l'initiative du Souverain Pontife Léon XIII et heureusement terminés aujourd'hui.

Ces fresques, nos lecteurs se le rappellent, sont nombreuses. Elles ont été l'objet d'études récentes dont le symbolisme chrétien a pu faire son profit. L'évangile et la vie des Saints s'y mêlent à des inspirations d'un ordre d'idées très différent, comme le comportait l'éclectisme, et parfois la confusion des différents courants de la Renaissance. M. Guffens a fait nécessairement un choix dans ce vaste décor pictural. Il a reproduit une fresque représentant un épisode de la vie de S. Antoine, recevant la visite de S. Paul ermite, composition importante et qui donne bien la note du peintre d'Alexandre VI; le portrait de ce pape, ainsi que celui du Cardinal Borgia, copiés de la même série, ajoutent deux portraits historiques intéressants aux créations du maître. Viennent ensuite quatre anges, fragments d'une fresque peinte par Lucas Signorelli, au dôme d'Orvieto; le portrait de Lucas Signorelli par lui-même et celui de Fra Angelico — sur l'authenticité desquels des doutes très sérieux doivent être admis, Fra Angelico ne portant pas le costume dominicain et étant mort lorsque Signorelli avait à peine quatorze ans — un fragment de la Tentation du Christ par Boticelli, de la Chapelle Sixtine; Médée, fresque de Pompéi; les portraits du duc et de la duchesse d'Urbin, un portrait de femme, par Piéro della Francesca; ceux de Philippo Lippi et de Jean Bellini, d'après ces maîtres eux-mêmes; un autre portrait d'après Masaccio, et enfin la copie de deux remarquables détrempes de P. Breughel conservées au Musée de Naples, la parabole des Aveugles — réplique du tableau du Louvre; et le Renoncement au monde, allégorie du même maître — tels sont les travaux que j'ai notés au courant de la plume.

Les œuvres originales reproduites par le pinceau de M. Guffens, sont trop souvent étudiées et trop connues dans l'histoire de l'art pour qu'il y ait lieu de s'arrêter à les décrire. Quant aux copies, j'ai fait ressortir dans quel esprit elles sont exécutées par un maître qui de longue date possède les ressources de son art. Pour ses copies il a adopté un procédé technique où la cire intervient, et qui par la tonalité mate et une grande égalité de touche, donne les apparences et l'illusion de la fresque.

J. H.

Mosaïques d'Aix-la-Chapelle.

L'UNE des dernières livraisons de la Revue : *Zeitschrift für Christliche Kunst*, nous apporte quelques informations intéressantes sur la décoration en mosaïque de la chapelle de Charlemagne à Aix-la-Chapelle que l'on se propose de continuer. On sait que cette décoration a été commencée en 1870-82 par la mosaïque de la coupole représentant la *Majestas Domini*, avec les 24 vieillards de l'Apocalypse. Il s'agit maintenant d'étendre ce décor à l'octogone qui porte cette coupole;

un concours a été organisé à cet effet. Quatre artistes ont pris part à ce concours. Ce sont MM. Geiges, Linnemann, Schneider et Schafer. C'est le travail de ce dernier qui obtint en 1889 les suffrages d'un jury, composé de MM. Essenwein, Kraus, Kruse, von Persius, Sträter et Spicker. Depuis ce temps l'artiste a exposé, dans le monument même, à la place où ils doivent être exécutés, des cartons qui n'ont pas paru satisfaisants, résultat moins imputable à l'artiste lui-même, qu'à une direction assez malheureuse par laquelle le grand reliquaire de l'église de Limbourg avec les émaux qui le décorent, avait été assigné comme un type à suivre.

Une nouvelle Commission, composée de savants et d'archéologues, réunie le 22 octobre de l'année 1897, a été appelée à se prononcer sur l'état de la question telle qu'elle se présente actuellement, et premièrement elle a arrêté, en principe, que le style et les types à suivre devaient être empruntés aux anciennes mosaïques de Rome et de Ravenne.

Ces modèles toutefois ne seraient pas à suivre servilement ; ils devraient au contraire être interprétés dans un sentiment artistique, élevé, appropriant ces interprétations au monument qu'il s'agit de décorer. A cette fin l'artiste n'aurait pas à s'efforcer de reprendre les formes du IXe siècle, époque où la chapelle de Charlemagne a été construite, mais dont les monuments subsistants, surtout en ce qui concerne les figures, n'offrent plus guère que les produits de la décadence marquée des mosaïques de la grande époque de la seconde moitié du Ve et du VIe siècle, pénétrées encore des traditions et des formes classiques. Cependant, en ce qui concerne les questions d'iconographie, le jury s'est prononcé en faveur des données carolingiennes, à l'exception toutefois des apôtres, qui, par leurs caractéristiques, doivent pouvoir être distingués les uns des autres, et rendus reconnaissables aux yeux du peuple.

Passant ensuite à la question de l'exécution du travail, la Commission s'est mise d'accord pour recommander au Karlsverein le professeur Schafer qui a donné des gages suffisants de compétence et de talent pour que cette tâche lui soit confiée. L'artiste aurait tout d'abord à faire une esquisse comprenant l'ensemble de la décoration monumentale pour le travail définitif. En présence des difficultés considérables que celui-ci présente et des connaissances particulières qu'il exige, une sorte de Conseil consultatif serait adjoint, lequel aurait pour objet d'exercer une haute surveillance sur l'exécution de l'œuvre, et d'offrir en toutes circonstances au maître l'appui, les conseils et les enseignements dont il aurait besoin ; resterait en rapports constants avec lui. Ce conseil se composerait de trois membres.

Après cette décision, la Commission a émis l'espoir que cette grande œuvre, si importante pour le développement de l'Art chrétien, et tenue en suspens depuis si longtemps, serait reprise sans plus longs retards et menée à bonne fin.

En nous ralliant à ce vœu, nous nous permettons d'y joindre celui que pour l'exécution des mosaïques elles-mêmes, une marche toute différente de celle qui a été adoptée pour la mosaïque de la coupole, soit suivie. On sait que non seulement les esquisses en couleur, mais encore les cartons grandeur d'exécution, ont été faits par le baron Bethune, qui s'était préparé à ce travail par des études consciencieuses et approfondies, faites en Italie, en observant, quant au style, l'orientation recommandée par la Commission précitée. Le dévouement, la conscience et le talent qu'il a apportés à ce travail, l'assentiment que celui-ci a reçu d'hommes parfaitement compétents, semblaient désigner l'auteur des cartons pour en surveiller et diriger l'exécution définitive en mosaïque. Il est à notre connaissance que pendant son séjour en Italie, le baron Bethune avait même pris des informations et fait faire des essais, dans l'espoir que les mosaïques auraient été exécutées à Aix-la-Chapelle même sous la direction d'un maître-mosaïste réputé. A cette époque, Bethune caressait même l'espoir de voir fonder, dans l'ancienne ville de Charlemagne, un atelier de mosaïstes et d'y créer ainsi une industrie artistique pour laquelle les éléments de prospérité ne faisaient pas défaut.

Il n'en fut rien cependant. Ses mosaïques furent exécutées à Venise, en dehors de tout contrôle et de toute participation du maître qui avait dessiné les cartons et donné des esquisses coloriées à une assez grande échelle. Aussi, lorsque, pour la première fois, il vit les mosaïques dans

Le Couronnement de la sainte Vierge, par Fra Filippo Lippi (Académie des Beaux Arts de Florence)

(D'après une photographie de M. Alinari.)

la coupole, l'impression fut des plus pénibles pour lui.

Ceux qui alors ont suivi la marche de cette affaire seront peut-être surpris que dans les délibérations rapportées plus haut, il n'ait pas été question d'un projet d'ensemble que, à la demande des autorités compétentes, le baron Bethune a fait pour le décor en mosaïque de l'octogone carolingien, et dont l'examen pouvait ne pas être inutile aux travaux ultérieurs.

J. H.

Le Couronnement de la Ste Vierge.

(2e partie) (1).

FRA Angelico, dont les tableaux respirent le même sentiment pur et élevé que ceux de Lorenzo Monaco, réuni à un haut talent, a représenté la scène de deux manières diverses.

Dans son tableau peint, selon Vasari, pour Sta Maria Nuova et maintenant dans la Galerie des Offices, nous avons une scène resplendissante de la gloire céleste. Le fond du tableau est un grand rayonnement, et dans cet éther doré trônent le Christ et sa Mère, tous deux couronnés ; à droite et à gauche, des anges musiciens, et, rangés autour en demi-cercle, une nombreuse compagnie de saints, de saintes, d'évêques, de martyrs, de religieux, agenouillés sur les nuages.

Dans son beau tableau au Louvre nous ne trouvons aucune indication du ciel et, contrairement à la conception des mosaïstes, la Vierge reçoit la couronne, agenouillée en profil devant son Fils, motif qu'on rencontre dans plusieurs tableaux de l'école primitive de Bologne, chez Barnaba de Modena et d'autres. Fra Angelico pourtant n'oublie pas d'indiquer que, couronnée, elle prendra sa place à côté de son Fils, puisque sur le trône on voit la place qui lui est réservée. Pour compléter l'impression de cette cérémonie terrestre, les saints personnages au premier plan sont agenouillés sur le sol pavé en marbre de couleurs variées.

Fra Filippo Lippi continue ce genre de composition en ajoutant des motifs d'un caractère plus mondain encore. Dans le Couronnement peint pour Carlo Marzuppini, destiné à la chapelle des Olivétains d'Arezzo, il a introduit le portrait du donateur et d'un autre ecclésiastique, chacun présenté par un saint olivétain ; deux autres membres de l'Ordre, qui se tiennent debout à droite et à gauche, quoique nimbés, sont évidemment des portraits de contemporains. Dans cet exemple le Christ est placé d'un côté du trône ; la niche centrale étant peut-être destinée à la réception de l'Incoronata.

Quelques années plus tard Fra Filippo a peint son célèbre Couronnement pour l'église de Sant' Ambrogio à Florence. Ici c'est le Père éternel, portant la tiare et assis dans la niche centrale d'un trône très orné, qui couronne la Vierge des deux mains ; pour donner à sa composition une forme pyramidale, le peintre a rapproché les deux personnages principaux qui occupent la partie centrale du tableau flanqué par deux anges tenant des banderoles.

A droite et à gauche, en trois rangs, s'étendent des anges, couronnés de roses et portant dans les mains des branches de lis ; debout, à l'extrémité droite du tableau, S. Ambroise présente deux moines ; à gauche, S. Jean-Baptiste, présentant le peintre lui-même. Au premier plan, devant la marche du trône, on remarque, parmi d'autres figures, un groupe de personnages à genoux qui, malgré les nimbes légèrement dessinés autour des têtes, semblent être les portraits des membres de quelque famille florentine contemporaine.

Ce qui frappe surtout dans cette composition, c'est le style novateur de l'ensemble qui se sépare absolument des compositions solennelles et traditionnelles des siècles précédents. C'est entièrement pénétré de l'esprit de la Renaissance ; à peine une ou deux figures s'occupent de la fonction sacrée, tandis que la plupart des figures semblent occupées de leurs propres affaires, se réjouissant de la vie et faisant parade de leurs sentiments devant le spectateur. Ces êtres créés par le moine carmélite montrent, en général, une indifférence naïve pour le groupe principal. Quel contraste avec les compositions de son maître et contemporain le dominicain Fra Angelico !

Filippo a traité ce sujet encore une fois à la fin de sa vie dans ses fresques à Spoleto, et quoiqu'ici la scène se passe aux cieux, il ne peut

1. V. livraison de janvier, page 42.

pourtant se séparer des accessoires de la cérémonie mondaine, par exemple : le trône architectural de Dieu le Père et les hauts piédestaux sur lesquels sont dressés deux anges à droite et à gauche du groupe central. La cour céleste est augmentée ici par des prophètes et des sibylles, et par plusieurs saintes femmes de l'Ancien Testament : Ève, Rachel, Betsabée, Lia, etc.

La célèbre Paix de S. Giovanni à Florence, aujourd'hui conservée au Musée National du Bargello, est en relation intime avec les compositions de Fra Filippo.

Attribuée, sans raison, à Maso Finiguerra par l'abbé Gori, cette allégation a été pourtant acceptée sans examen par tous les écrivains d'art jusqu'à Rumohr, qui a eu le courage de la combattre. Que la composition de cette plaque niellée ait été extrêmement recherchée, cela est prouvé par le fait qu'on connaît cinq compositions dérivant dans leur origine de la paix de S. Giovanni, c'est-à-dire : deux empreintes en soufre, trois épreuves sur papier et une gravure, autrefois dans les collections Durazzo et Druguelin, et vendue il y a quelques années à Paris.

Puisque ces compositions diffèrent entre elles, et montrent aussi des variantes très prononcées de la plaque niellée, on a dû en conclure que la paix, avant d'être livrée à S. Giovanni, fut copiée dans l'atelier du maître et qu'ensuite on a fait faire des copies, ou pour d'autres églises, ou bien pour servir à des soufres et à des épreuves sur papier. D'ailleurs comme c'est la Crucifixion qu'on représentait presque invariablement sur les paix, c'était une innovation de représenter le Couronnement ; mais une fois introduit, le sujet devint rapidement populaire, et on pourrait citer d'autres exemples de soufres et d'épreuves sur papier tirés des plaques destinées à des paix (1).

Quant à la paix de S. Giovanni on n'a qu'à comparer le plus beau spécimen qui reproduit cette composition, c'est-à-dire le soufre du British Museum, avec les compositions de Fra Filippo, pour se convaincre qu'ils présentent des analogies remarquables, de sorte qu'on pourra presque croire que ce maître lui-même en aurait fourni les dessins (1).

L'architecture du trône, les anges, placés sur les bras du trône qui font penser aux anges de Spoleto, les formes, les types de divers anges et saints, tout cela rappelle la manière de Fra Filippo.

Bien différente de cette conception du Couronnement est celle de Sandro Botticelli peinte pour l'église de S. Marco à Florence entre 1480 et 1490. C'est une vision céleste traitée avec une vitalité saisissante, une chaleur d'expression toute particulière à ce grand peintre et poète du quatro-cento.

Les quatre monumentales figures de saints qui se tiennent debout au premier plan sont d'un dessin et d'une exécution magistrale, et en fait d'expression Botticelli a rarement mieux saisi les qualités psychologiques : S. Jean, profondément ému, S. Jérôme, animé d'un ardent dévouement, S. Augustin, dont les traits expriment le recueillement profond, tout occupé à tracer sur la page de son livre ouvert l'homélie décrivant la scène sacrée ; S. Éloi, spécialement vénéré à Florence comme patron des orfèvres, s'adressant au peuple, semble diriger les regards de tous les fidèles sur la vision céleste. Chacun exprime ses sentiments d'une manière absolument sincère, et la partie supérieure de cette composition grandiose a les mêmes qualités admirables. L'Ancien des jours, trônant sur les nuages, bénit de la main droite et tient la couronne dans la main gauche ; la Vierge, type très caractéristique de Botticelli, siégeant également sur les nuages, s'incline devant Lui avec un geste charmant d'humilité ; le fond est formé d'une auréole dorée à travers laquelle on voit deux cercles de Séraphins et de Chérubins. Mais ce qui donne un charme tout particulier et un cachet d'originalité à ce tableau, ce sont les anges dansants qui forment une ronde autour de l'Incoronata avec des mouvements rhythmiques et une vie saisissante qui n'ont jamais été surpassés. Le motif, emprunté peut-être originairement à Fra Angelico, avait un attrait particulier pour Botticelli, le peintre par excellence de tout ce qui est mouvementé et pétillant de vie. Il a adapté ce motif d'une manière toute nouvelle,

1. Voir sur ce sujet : Milanesi dans l'*Art*, 1884. Dutuit, *Manuel de l'Amateur d'Estampes*, I, 2e partie, 28 et ss. 132 et ss. ; Kristeller, *Archivio dell'Arte*, 1893, 393 et ss. et *Jahrbuch d. K. Pr. Kunstsammlungen*, 1894

1. Kristeller, *Jahrb.*, 1894, 116.

avec une variété de gestes, de mouvements, d'expression, très remarquable ; chaque pli de ces draperies, gonflées, agitées par le vent, est déterminé par les mouvements du corps, dont chaque ligne est parfaitement bien comprise. Délicieux est aussi le motif des anges éparpillant à travers les nuages des roses rouges et blanches. La prédilection pour les fleurs est un trait caractéristique des peintres Toscans. « L' arte fiorentino, » dit un écrivain italien, « è tutta un' incanto di primavera, tutta olezzante di gelsomini e di rose (1), » et chez Fra Angelico, avec ses jardins scintillant sous le soleil et parsemés de fleurs printanières, et plus tard, chez Botticelli, avec sa prédilection pour les roses et les lis, cet amour des fleurs est très prononcé. Ce motif avait en outre une signification spéciale et symbolique. Le cœur de Marie est comparé à un jardin par Jérôme (Epist. X), et l'idée fut popularisée dans le *Speculum* par Bonaventura, qui cite les mots de Jérôme : « Hortus deliciarum in quo consita sunt universa florum genera et odoramenta virtutum ». (*Spec.*, cap. II.)

Passant à une école septentrionale et à une époque plus avancée, nous trouvons un exemple important dans le tableau de l'église de St-Jacques à Bruges, panneau central d'un triptyque peint par Albert Cornelis en 1517 pour la Gilde de St-François. Ne connaissant pas cette composition, nous renvoyons nos lecteurs à l'intéressant essai consacré à Albert Cornelis dans le *Beffroi* (2), qui contient une description détaillée de ce tableau.

Du point de vue de l'iconographie, ce panneau doit être spécialement intéressant, puisqu'on y voit représenté le système complet des neuf chœurs d'anges (3) avec tous leurs symboles caractéristiques, composition qu'on ne rencontre que rarement. Notons encore que la Ste Vierge a été représentée par Cornelis tournant le dos au trône de Dieu, inconvenance que n'aurait point commise un peintre du XIIIe ou XIVe siècle (1).

Les neuf chœurs sont introduits dans le tableau très repeint d'Antonio Vivarini à S. Pantaleone à Venise, quoique, à l'exception des Trônes, qui tiennent les sphères indiquant la souveraineté, ils ne sont pas distingués par des attributs. Ce tableau montre, en outre, une vaste assemblée de théologiens : patriarches, prophètes, les douze apôtres intronisés, six de chaque côté du trône, les évangélistes et docteurs de l'Église, siégeant sur les marches du trône qui est soutenu par six colonnes; enfin des saints, des saintes et des vierges. L'œuvre signée, et datée de 1444, est l'original d'une répétition qui se trouve à l'Académie de Venise.

Les écoles italiennes qui ont traité le Couronnement avec une prédilection spéciale, sont, semble-t-il, celles de Florence et de Sienne (2).

Chez les Ombriens aussi le sujet paraît assez souvent (3) et notamment chez Lo Spagna. Dans la peinture vénitienne, au contraire, au XVe et au XVIe siècle, on ne le rencontre que rarement (4).

Mais dans aucune école de l'Italie du Nord ce sujet n'a été traité d'une manière aussi entièrement satisfaisante — réunissant toutes les meilleures qualités du Couronnement traité comme

1. *Nuova Antologia*, ser. IV, t. XXXIX, p. 47.

2. Vol. I, 1863, p. 3 et suiv.

3. V. *Le Beffroi*. Dans la hiérarchie des anges, les Séraphins et les Chérubins occupent toujours les deux cercles les plus élevés autour du trône de Dieu ; les Archanges et les Anges, les cercles les moins élevés ; mais, pour la classification des autres, les écrivains n'ont pas été complètement d'accord. Le système suivi dans le traité attribué à S. Denis l'Aréopagite, « *De cœlesti hierarchia* », est celui que les artistes ont généralement adopté :

I. Ministres	1. Anges 2. Archanges 3. Principautés
II. Gouverneurs	4. Puissances 5. Vertus 6. Dominations
III. Conseillers	7. Trônes 8. Chérubins 9. Séraphins

Cette classification a été suivie par Cornelis, qui a inscrit sur son panneau le nom de chaque chœur.

1. Le même motif inconvenant se retrouve dans la composition de Veit Stoss à Nuremberg, nommée dans la première partie de cet article, dans une grande peinture de Maître Heinrich Douvermann de Kalkar (c. 1586), dans l'église de St-Victor à Xanten et en d'autres exemples. (V. *Kunstdenkmäler d. Rheinprovinz*, Vol. I, 1891-92. Pl, VII.)

2. Ecole de Lorenzetti, Taddeo di Bartolo, F. di S. Giorgio et autres.

3. Niccolò da Foligno, Pinturicchio, Marco Palmezzano et autres.

4. Le sujet a été traité par Giovanni Bellini à Pesaro ; par Cirna et par Crivelli. Dans une époque plus avancée, c'est-à-dire après 1520, nous trouvons quelques exemples admirables dans l'école de Brescia.

scène céleste — que dans l'ancienne école lombarde. Cette splendide et vigoureuse école, fondée par Foppa, domina pendant environ trente ans avant que Léonard vînt transformer le caractère indigène de son art ; et même après que ce génie suprême s'était établi à Milan, exerçant partout une influence irrésistible et parfois funeste, il y avait encore des élèves de Foppa d'un caractère assez fort, d'une personnalité artistique assez déterminée, pour résister à ce tourbillon de tendances nouvelles, peintres qui ont su poursuivre,absolument indépendants, leur propre voie.

Un de ces peintres,l'auteur du superbe Couronnement de S. Simpliciano à Milan,est Ambrogio Fossano, dit Borgognone ou, selon les plus récentes découvertes documentaires, Bergognone.

Tout ce qui est connu jusqu'à présent concernant sa vie a été réuni par M. Beltrami (1), mais ce n'est malheureusement que bien peu de chose, car sur Bergognone, aussi bien que sur toute l'école milanaise,nous sommes bien mal informés à cause de l'insuffisance presque incroyable des documents d'archives. On ne peut établir les circonstances de la vie artistique de Bergognone que sur des notices fragmentaires des peintures qu'on lui avait commandées ou des payements qu'il en a reçus. Son activité artistique a été bornée, comme il paraît, entre des limites très restreintes, et il semble avoir passé sa vie entière dans le voisinage de Milan ou de Pavie. Il est donc facile de comprendre pourquoi Vasari ne parle pas de lui. Il observe ce silence par la simple raison qu'il ne l'avait jamais entendu nommer. Évidemment Bergognone n'était pas connu en dehors des limites du Milanais, et aujourd'hui encore c'est à peine si ses grands mérites ont obtenu une appréciation tardive. C'est un peintre exclusivement religieux, qui, à cause de l'exquise pureté de son style et de l'élévation morale de ses créations, a été comparé à Fra Angelico, mais le peintre Lombard est d'une nature bien plus forte et plus vigoureuse que le moine de Fiesole,et nous comprenons,en étudiant ses œuvres, que sous un aspect doux se voilait un caractère décidé et indépendant.

Le Couronnement n'a pas été traité moins de quatre fois par lui ; trois de ces exemples sont des fresques de dimensions très grandes.

C'est à la Chartreuse de Pavie que nous rencontrons la première de ces fresques, dans l'abside gauche du transept, peinte probablement entre 1488 et 1494, puisque nous savons que pendant ces années Bergognone travailla continuellement pour la Certosa, tandis qu'en 1495, il était de nouveau occupé à Milan dans l'église de S. Satiro. La Ste Vierge, assise sur les nuées, la tête voilée de son manteau, les mains jointes en prière, reçoit la couronne de son Fils,qui siège vis-à-vis d'elle. Dieu le Père, les bras étendus, les bénit ; entre les deux figures plane la colombe. La voûte est remplie par des groupes d'anges en adoration ; au premier plan, à genoux, Lodovico il Moro et son père Francesco Sforza. En dehors de la voûte, dans les niches à droite et à gauche, les saints Ambroise, Pierre de Vérone, Georges et Fortunat.

Le second exemple se trouvait autrefois dans la voûte absidale de la splendide église dédiée à l'Incoronata, à Lodi ; mais malheureusement cette peinture n'existe plus. Par une chance fort curieuse pourtant, il est possible de former une idée de la composition. Dans la première chapelle à droite de cette même église, Bergognone avait peint une série de quatre tableaux contenant divers épisodes de la vie de la Madone.

Dans le panneau représentant la Présentation au Temple, le peintre a figuré la cérémonie comme si elle se passait dans l'église même de l'Incoronata. L'intérêt de ce fond architectural est augmenté si nous nous rappelons qu'en 1690 la voûte absidale de l'église, où se trouvait la fresque de Bergognone, a été entièrement détruite par suite des travaux entrepris pour agrandir l'église en y ajoutant un chœur. Le fond du tableau de Bergognone nous montre donc l'état de l'église au commencement du XVIe siècle, et en reproduisant une section de la voûte absidale, le peintre nous a mis sous les yeux une partie de sa fresque. Le groupe central n'y entre pas, mais ce qu'on voit est suffisant pour nous convaincre que la composition a dû être très semblable à celle de S. Simpliciano. Nous savons par des documents que la fresque de Lodi fut commencée en 1498, et qu'Ambrogio y fut aidé par son frère Bernardino. Au mois d'août 1500, selon

1. *Inventario dell' Arte Lombarda* Ser. I, n° 1. Ambrogio Fossano.

l'usage du temps, l'œuvre fut estimée par Antonio Cicognara, peintre crémonais, et Giacomo de' Motti, la valeur de l. 2252, prix extrêmement élevé en comparaison de ce que Bergognone avait reçu pour ses œuvres à la Certose, où on ne lui avait payé la fresque du Couronnement que l. 350.

L'église de S. Simpliciano, où se trouve le troisième Couronnement peint à fresque par Bergognone, est l'une des plus anciennes des sept basiliques de Milan.

Dédiée originairement, selon la tradition, à la « Vergine Assunta », par S. Ambroise, elle fut plus tard placée sous le vocable de S. Simpliciano, successeur immédiat de S. Ambroise, qui y fut enterré. Dès le VIIIe siècle, les moines Bénédictins s'y étaient établis ; plus tard cette fondation, attachée à la basilique, devint un monastère de grande importance, devant sa prospérité en grande partie aux bénédictins noirs de l'Ordre réformé de Cluny, qui en avaient pris possession vers le Xe siècle. Les abbés de S. Simpliciano n'étaient pas indifférents aux arts. Giovanni Alimenti, parent de la duchesse Bianca Maria, femme de Francesco Sforza, s'occupa pendant sa longue carrière dans la seconde moitié du XVe siècle, à faire embellir le monastère par les meilleurs architectes et peintres vivant alors. C'est à cette époque, que certains écrivains d'art ont voulu renvoyer la fresque de Bergognone, mais c'est une opinion qui ne peut être soutenue, si nous nous rappelons que la première date relative au peintre que nous connaissons est de 1481, date où il est nommé dans la matricule de la gilde des peintres de Milan ; que l'œuvre la plus ancienne qu'on connaît de lui est le panneau de l'Ambrosienne, admirable sous bien des rapports, d'un sentiment noble et pur, mais bien primitif si on la compare à la franchise de dessin et la perfection d'exécution qui fait de cette fresque non seulement le chef-d'œuvre de Bergognone mais encore un des chefs-d'œuvre de l'art chrétien.

En 1517 la basilique et le monastère furent restitués aux anciens Bénédictins ; et il est documentairement prouvé qu'Ambrogio Fossano fut employé à exécuter des peintures dans le monastère, travaux perdus maintenant, mais qui existaient encore au siècle passé (1). C'est à cette époque que M. Beltrami fait remonter la fresque de la voûte dont on ne trouve aucune mention dans les archives du monastère.

Vu le caractère développé de l'œuvre, il paraît vraisemblable de la placer à une période avancée de sa carrière, quoiqu'il nous semble un peu trop tard de l'attribuer à une époque postérieure à 1517.

Pendant des siècles cette fresque précieuse resta entièrement négligée, de sorte que Förster, dans ses *Denkmäler*, avait prédit sa ruine prochaine et inévitable. La fumée, la poussière, les efflorescences de salpêtre avaient tellement obscurci et gâté certaines parties, comme la main de Dieu et la tête de la Vierge, qu'on ne voyait plus que des taches. Heureusement, en 1890, la Commission pour la conservation des monuments a examiné l'état de la fresque et, après avoir fait faire des réparations au toit de l'abside pour arrêter les infiltrations d'humidité, cause principale du dommage, on procéda au nettoyage (1) ; il fut constaté alors que la peinture n'était pas à « *fresco buono* » en chaque partie, mais qu'elle était retouchée à la détrempe ; on a renoncé, comme trop dangereux, au projet de la détacher du mur ; pour la même raison, il fallut abandonner tout emploi de liquide dans le nettoyage, puisque certaines couleurs ne résisteraient pas même aux opérations de ce genre faites avec le plus de soin.

Le nettoyage a donc été entrepris tout simplement avec de la mie de pain ; le résultat a été des plus satisfaisants, presque inespéré même, considérant l'état actuel de la fresque.

L'échafaudage qu'on a dû construire pour le travail de nettoyage a permis un examen détaillé de cette œuvre, puisqu'on pouvait se placer au niveau des figures du premier plan (2). En étudiant les photographies, on voit que tous les groupes d'anges ne sont pas d'égal mérite, mais que la plupart sont d'une grâce et d'un spiritualisme extraordinaire et exécutés avec un soin étonnant. Quand on se rappelle que cette œuvre était destinée à être vue à une très grande distance où l'on ne pouvait guère juger des détails, c'est vraiment

1. *Archivio dell' Arte*. 1893, Fasc. I.

1. Voir aussi sur ce sujet *Gazette des Beaux-Arts*, 1893, vol. IX, p. 484.

2. Grâce à cet échafaudage, le photographe Achille Ferrario de Milan a pu exécuter une série d'admirables photographies, dont nous donnons quelques exemples.

surprenant que, de près, la peinture montrât si peu de traces d'une exécution superficielle ou négligée.

Les figures sont au nombre de plus de 70, toutes de grandeur naturelle, sans compter le groupe central ; la figure assise de Dieu le Père a plus de quatre mètres de hauteur; la largeur de ce groupe est de $3^{m}.50$, tandis que la voûte a un diamètre de $8^{m}.90$, ce qui fait comprendre l'importance des proportions de cette œuvre magistrale.

Comme composition elle suit, comme nous avons remarqué plus haut, les traditions des meilleures conceptions de cette scène.

Dieu le Père, majestueuse figure avec les cheveux longs et la barbe blanche, trône au centre de la voûte, les bras étendus, bénissant le Christ et sa Mère, assis tous les deux devant lui. Le Sauveur couronne la Vierge avec les deux mains ; entre eux plane la colombe. La Madone est une des plus charmantes et attrayantes conceptions que nous connaissons dans tous les exemples

Le Couronnement de la sainte Vierge, par Ambrogio Bergognone. Eglise de S. Simpliciano, à Milan ; détail du groupe central. (Photogr. A. Ferrario, à Milan.)

de ce sujet ; comme fond le peintre a introduit d'innombrables têtes de Séraphins ; autour du groupe principal on distingue deux cercles de Séraphins et de Chérubins, ailés et sans corps, formant une auréole autour de la sainte Trinité.

Pour les autres chœurs des anges le peintre ne semble pas suivre l'ordre traditionnel : il s'efforce plutôt de représenter la chevalerie des cieux de la manière la plus attrayante, disposant l'immense surface le mieux possible, afin d'échapper aux reproches que pouvait lui attirer une composition monotone ou surchargée.

Quoique les anges ont tous l'empreinte très distinctive de Bergognone et portent un caractère général, ils montrent une variété d'expression et de gestes surprenante. Il semble que l'on ne pourrait supprimer un seul de ces êtres célestes qui ont tous leur fonction spéciale dans le système harmonieux de l'ensemble.

En dehors du cercle des Chérubins, il existe dix groupes d'anges en adoration montant jusqu'à la hauteur de l'abside et se conformant avec un admirable sentiment rythmique aux contours de la voûte. L'acte de la prière est exprimé de diver-

ses manières ; parfois les mains levées comme les orantes des anciens, parfois croisées sur la poitrine, parfois jointes ; et, de même, on voit dépeintes sur les physionomies, les nuances diverses d'une sainte joie, d'une dévotion ardente, d'un calme serein.

A la hauteur de la voûte et en dehors de ces anges en adoration on voit deux groupes d'anges chantant le « *Regina cœli* » ; les trois à droite tiennent un parchemin ; ceux à gauche chantent tenant un livre. Ces six anges complètent le cercle des anges musiciens qui sont en dehors des anges en adoration et s'étendent jusqu'à l'extrémité de la voûte.

Ces anges musiciens sont au nombre de 18, divisés en trois groupes de trois, étagés l'un au-dessus de l'autre à droite et à gauche, chacun jouant d'un instrument. On ne saurait louer suffisamment l'exquise grâce, l'expression douce et pure, le sentiment profondément religieux de ces figures, comme par exemple cet ange, qui, au côté droit, joue du luth ; le visage plein de sérénité, il laisse flotter ses cheveux blonds et étend ses ailes blanches.

Le Couronnement de la sainte Vierge, par Ambrogio Bergognone. Église de S. Simpliciano : détail du côté droit.
(Photogr. A. Ferrario, à Milan.)

Sur la ligne horizontale de la voûte, le peintre a placé des figures surnaturelles, rangées neuf de chaque côté. Il n'est plus possible maintenant de les identifier avec sûreté, ni d'interpréter exactement l'idée du peintre. C'est une disposition systématique pleine d'intentions, dont nous avons malheureusement perdu la clef.

Du côté droit, il a placé les saints, les patriarches et les prophètes. Les saints personnages de l'Ancien Testament sont groupés deux par deux, chaque groupe étant présenté par un saint du Nouveau Testament, dont l'importance est indiquée par la supériorité de sa taille.

Le premier de cette assemblée de neuf saints d'aspect vénérable, qui se tient derrière le Christ, paraît un prophète ; il se tourne vers son compagnon en indiquant le groupe central ; de la main gauche il tient une banderole inscrite : « *Quæ est ista, quæ ascendit per desertum sicut virgula fumi ex aromatibus myrrhæ et thuris, et universi pulveris pigmentarii* [1] ? »

1. *Cant.*, III, 6.

Son compagnon n'est revêtu que d'une peau, qui, retombant de l'épaule gauche, laisse nu le bras, le côté droit et les jambes ; il tient un bâton de la main droite; ses traits expressifs indiquent qu'il est profondément impressionné de la scène sacrée à laquelle il a le privilège de prendre part. Dans cette figure le peintre évidemment a voulu représenter Adam. Le saint du Nouveau Testament, distingué par sa haute taille, ses traits différents de ceux des saints de l'Ancien Testament, et son nimbe, porte d'amples draperies; il a un type semblable à celui que Bergognone donne souvent au Christ ; les mains sont jointes en prière, le regard est dirigé sur l'Incoronata.

Le saint personnage qui suit a des traits ressemblant à ceux qu'on donne parfois à David dans les miniatures, et c'est peut-être avec intention que, juste au-dessus de cette figure, est placé l'ange qui joue de la harpe. Il tient une

Le Couronnement de la sainte Vierge, par Ambrogio Bergognone. Église de S. Simpliciano ; détail du côté gauche. (Photogr. A. Ferrario, à Milan.)

banderole contenant de nouveau un vers des Cantiques [1] : « *Exultabimus et lætabimur in te memores uberum tuorum.* » Derrière lui un vieux prophète à longs cheveux et barbe blanche. Ces deux personnages sont présentés par un saint diacre dans lequel on doit reconnaître le protomartyr S. Étienne.

Le troisième saint du Nouveau Testament, placé à l'extrémité de la voûte, paraît être S. Jean-Baptiste. Sous sa protection un prophète, à traits sévères et dantesques, tenant à la main gauche une banderole dont l'inscription ne peut plus être déchiffrée; à côté de lui, un patriarche ou prophète à barbe blanche.

1. *Cant.*, I, 4.

Au côté gauche nous voyons des saintes femmes groupées deux par deux, chaque groupe étant conduit par un ange. Dans le premier groupe Ève fait pendant à Adam et, à côté d'elle, une noble figure à traits sévères admirablement caractérisés, semble très convenablement représenter Ste Anne, mère de la Ste Vierge; à ses pieds, et à côté d'Ève, un petit enfant les mains jointes en prière.

Les deux figures du second groupe paraissent représenter des religieuses bénédictines ; l'une tient un livre, l'autre a les mains jointes en prière. Quant aux deux dernières qui se tiennent à l'extrémité de la voûte et dont l'une regarde, de la hauteur de sa position élevée, vers l'église, il

est impossible de deviner si le peintre a voulu ici figurer deux saintes femmes de l'Ancien Testament, ou si ce sont tout simplement des portraits de contemporaines. En vérité, toutes ces femmes, à l'exception d'Ève, ont une expression de vie et une force de caractère qui font soupçonner des portraits. Le dessin, l'esprit de ces cinq figures rappellent vivement la noble figure de Ste Marthe de la galerie Morelli à Bergame, un des chefs-d'œuvre de Bergognone, digne d'être placé dans la même catégorie que le S. Pierre de Vérone avec la donatrice au Louvre, et son pendant, le splendide S. Augustin dans une collection privée en Angleterre. Dans ces trois œuvres nous voyons Bergognone à l'apogée de son talent, et les mêmes qualités se rencontrent également dans la fresque de S. Simpliciano. Pour cette raison il nous paraît impossible de voir dans cette œuvre magistrale le dernier travail du maître (1). Il nous semble bien plus vraisemblable que Bergognone aurait reçu la commande sous le régime d'un des derniers abbés de la fondation

Le Couronnement de la sainte Vierge, par Ambrogio Bergognone. Église de S. Simpliciano, détail du tableau
(Photogr. A. Ferrario, à Milan.)

réformée de Cluny (entre 1505 et 1514 il y en avait quatre) et avant que Teofilo San Giorgio, premier abbé Cassinense, y entrât en 1517.

C'est sous ce nouveau régime que fut élevé le couvent, existant encore quoique transformé en caserne, où Bergognone fut chargé de peindre à fresque l'histoire de S. Sissinio, martyr et ses compagnons, œuvre aujourd'hui perdue, comme nous l'avons dit déjà. Après 1522, nous n'avons plus de renseignements sur Bergognone. Cette date se trouve sur le tableau de la Brera, offrant le quatrième exemple du Couronnement, peint pour l'église de l'Incoronata à Nerviano et qui est signé : Ambrosii bgogni 1522.

Dans la partie inférieure on trouve parmi les apôtres qui entourent le tombeau vide de la Mère de Dieu, les types caractéristiques du maître et plusieurs têtes très vivantes, évidemment des portraits ; mais quant à la lunette avec le Couronnement, elle est manifestement inférieure aux œuvres de Bergognone, de sorte qu'elle ne peut être attribuée qu'à l'atelier du maître. On n'a qu'à comparer le groupe central avec le su-

1. Beltrami, [illegible]

perbe groupe de S. Simpliciano, pour se convaincre que ce n'est là qu'une reproduction très faible.

Il est donc très probable que la mort est venue surprendre le peintre avant l'achèvement de l'œuvre, qui fut ensuite terminée par les élèves de l'atelier.

Dans ces dernières années de sa vie, années décadentes pour son art, si le maître avait même eu le temps, parmi ses autres occupations, d'exécuter l'immense fresque de S. Simpliciano entre 1517 et 1522, il nous paraît presque impossible qu'il aurait été capable de produire une œuvre si saine, si vigoureuse, si pleine de toutes ses meilleures qualités.

L'art d'Ambrogio Bergognone, comme nous le voyons représenté sur la voûte de S. Simpliciano, n'a rien à faire avec Léonardo ou son école, mais l'œuvre restera toujours un précieux témoin de la fidélité du peintre aux principes de l'école indigène d'où il est sorti; c'est l'art lombard dans toute sa pureté. Ambrogio a sans doute

Le Couronnement de la sainte Vierge, par Ambrogio Bergognone. Église de S. Simpliciano; détail du côté droit. (Photogr. A. Ferrario, à Milan.)

connu Léonardo pendant ses différents séjours à Milan et il compte parmi ses élèves Bernardino Luini, peintre qui, entre 1510-20, a suivi avec ardeur les principes de l'école du Florentin, mais quant à son art, c'est une partie intime de sa nature qui ne se laisse détourner au moindre degré de sa propre voie. Dans aucun pays, dit Morelli, l'art n'a parlé si essentiellement la langue, ou plutôt le dialecte du peuple comme en Italie (1); chaque école a son individualité très marquée, déterminée par des conditions et des circonstances spéciales, et chaque peintre s'exprime dans le dialecte propre à son école indigène. Le dialecte artistique que Léonardo a transplanté de l'Italie centrale, rapidement appris par les peintres qui tombèrent sous son influence, n'avait aucun attrait pour Bergognone, qui ne désira rien de mieux que son dialecte natif; et parmi tous ses mérites, celui qui au plus haut degré lui fait honneur, c'est d'avoir toujours conservé sa nature lombarde.

Quant à la fresque de S. Simpliciano, notons en conclusion l'observation faite par M. Beltrami,

1. V. à ce propos *Kunst Kritische Studien*, II, 6, 7, 8.

que c'est un écrivain français (1) qui fut parmi les premiers à donner une juste appréciation de ses mérites. « Ce n'est pas une médiocre surprise, » dit M. Blanc, » de retrouver au seuil du XVIe siècle, dans une fresque décorative, toute la ferveur à la fois hautaine et douce, qu'on respirait autrefois dans les œuvres pieuses du XIVe siècle. » Une curiosité de la critique moderne, est au contraire l'opinion exprimée par le Cicerone sur Bergognone. A la page 627 on lit : « Il ne faut chercher en lui ni l'expression, ni la vie : dans les scènes mouvementées il est comme paralysé, il ne produit que des caricatures (2). » On n'a qu'à consulter les photographies de l'abside de S. Simpliciano pour avoir une réfutation complète de ce jugement faux et erroné.

Pour nous cette œuvre de S. Simpliciano reste le Couronnement par excellence de toutes les représentations des écoles de l'Italie septentrionale, comme celui de Botticelli reste le chef-d'œuvre pour l'Italie centrale.

C. Jocelyn FFOULKES.

A propos de vitraux.

IL vient d'être placé dans les transepts de Notre-Dame de Dijon, deux verrières qui complètent la décoration du sanctuaire, de la croisée et des basses-nefs. La mise en place de cette nouvelle œuvre de M. E. Didron n'est pas en soi un événement, et je me bornerais à la signaler en deux mots, si le fait ne se présentait pas dans des circonstances particulières.

Notre-Dame était riche autrefois en verrières du XIIIe siècle; on vantait surtout celles des deux grandes roses sans fenestrage des transepts; les débris de celles du Sud n'ont disparu que quand le clergé concordataire prit possession de l'église. Mais dans le transept nord, il subsiste encore cinq lancettes à médaillons légendaires ; sans être du tout premier ordre, ces vitraux sont fort beaux, d'une coloration puissante et douce comme des tapis de vieil orient qui seraient translucides. Naturellement ils avaient donné le ton pour les verrières modernes exécutées dans le même système par M. E. Didron, et dont l'ensemble forme sans aucun doute un des plus beaux poèmes religieux que l'on doive à l'art du verrier en ce siècle. Je ne crois pas qu'il se rencontre en France ou ailleurs, beaucoup de pages aussi importantes et d'une réussite aussi parfaite que les deux roses des transepts ; à coup sûr aucune ne leur est supérieure.

Ainsi, pendant que les fenêtres hautes du chœur et de la croisée recevaient des figures en pied encadrées d'architecture, les baies inférieures se sont garnies l'une après l'autre de verrières à médaillons, analogues aux anciennes comme composition, décor et couleur. L'on voyait donc approcher le jour où toutes les fenêtres basses de Notre-Dame auraient reçu leur parure ; il ne restait plus, en effet, qu'à garnir les deux lancettes en retour des transepts, et il ne venait à l'esprit de personne que l'on pût brusquement interrompre la série en adoptant un parti nouveau.

C'est cependant ce qui s'est fait et, parmi ces colorations soutenues, la Commission des Monuments historiques, représentée par M. Selmersheim, inspecteur général, vient d'imposer deux grisailles. Que diriez-vous d'un amateur qui ayant de belles tapisseries pour tendre un salon, en éliminerait délibérément deux pour y substituer des bandes de toile blanche brodée ?

Les deux nouvelles verrières sont composées comme les autres de médaillons à figures sertis dans de grands rinceaux faisant jeu de fond ; seulement tout est en grisaille avec d'étroites bordures colorées. Et, encore, ne l'entendez pas de ces chauds camaïeux bistrés avec rehauts de jaune d'argent comme on en a tant fait et de si beaux, dès la fin du XVe siècle; non, ce sont des grisailles tout court exécutées en verre légèrement teinté de bleuâtre et de gris, sans touches de jaune d'argent, puisque cette belle couleur n'a été inventée qu'au XIVe siècle. Certes pour le style et les lignes, tout est ici d'une pureté absolue, la tonalité est celle des mosaïques cisterciennes du XIIe siècle.

A Sainte-Radegonde de Poitiers, les verrières contemporaines de la construction, c'est-à-dire de la première moitié du XIIIe siècle, présentent de simples lacis avec réseau ornemental, rehaussés

1. Charles Blanc, *Histoire de la Peinture en Italie.*
2. Éd. française, 2de partie.

çà et là de quelques touches discrètes, bleues, jaunes ou rouges qui sont comme des points de repère où l'œil se pose. D'autres et tout à fait charmantes, présentent des scènes figurées à toutes colorations sur le fond d'entrelacs; à Saint-Urbain de Troyes, de très belles verrières postérieures à celles de Sainte-Radegonde, et qui remontent à la fin du XIIIe siècle, sont composées de bordures et de médaillons vivement colorés sur un fond en grisaille, mais je n'ai jamais rencontré le parti adopté aux deux dernières fenêtres de Notre-Dame de Dijon. Je reconnais volontiers que ces deux panneaux qui viennent d'être mis en place sont d'une composition et d'une exécution excellentes, et partout ailleurs on les verrait avec plaisir, à Notre-Dame l'effet est des plus malheureux.

Quant aux motifs qui ont engagé M. Selmersheim à tenter cet essai regrettable, je ne les saurais deviner, ni même les soupçonner; à tous les points de vue c'est une erreur absolue, une erreur d'architecte, et c'est pourquoi je la relève.

Il ne me paraît pas inopportun, en effet, de signaler une tendance dangereuse, et j'ai eu assez souvent l'occasion de louer les restaurations exécutées pour et par la Commission des Monuments historiques, j'ai en trop haute estime le talent de M. Selmersheim, pour hésiter, soit à formuler un blâme sur un point de détail, soit, comme je le vais faire en toute franchise à partir de là, pour présenter une observation générale.

Messieurs des Monuments historiques sont aussi bons archéologues qu'excellents constructeurs, mais enfin ils se sont parfois trompés, se trompent encore, et les annales de la Commission créée par le ministre Montalivet le 19 septembre 1837, ne mentionnent pas que des victoires. Disons-le, il y a eu une période inévitable de tâtonnement et assez longue; ainsi, au début, on a eu la main malheureuse en touchant à Saint-Ouen de Rouen, dont on a délibérément saccagé la façade occidentale, et Duban lui-même est loin, bien loin d'avoir été sans reproche dans sa restauration du château de Blois, où la sculpture figurée laisse beaucoup à désirer. Sans doute il est juste de faire crédit à une institution qui naît à la vie, la Commission n'avait pas encore constitué son état-major, ni créé l'excellente école d'imagiers et d'ornemanistes en qui revit tout entière l'âme des vieux artistes anonymes du moyen âge. Mais, pour parler d'hier, les théories impérieuses de Viollet-le-Duc sont déjà vieillies et aussi bien ses idées en matière de restauration que certains de ses dogmes archéologiques. Messieurs les architectes feront donc bien de ne pas trop escompter les jugements que portera l'avenir sur leurs œuvres présentes. Je tire maintenant cette morale de l'incident des verrières; peu à peu la centralisation parisienne poursuit son évolution funeste, et la Commission des Monuments historiques en est venue à partager d'une manière par trop léonine les droits et les devoirs entre elle et ses pupilles de la province. Le système est, on ne peut plus simple; à elle tous les droits, à eux tous les devoirs. Qu'elle soit maîtresse absolue quand il s'agit de travaux payés par le gouvernement, soit; encore devrait-elle prendre en considération plus qu'elle ne le fait les convenances du culte; les églises ne sont pas des abstractions mais des édifices d'usage, affectés à des services qui ont leurs exigences. En tous cas, lorsqu'il s'agit de travaux payés par le clergé et les fabriques, ceux-ci ont le droit d'être consultés et écoutés; je ne songe nullement à méconnaître l'utilité, la nécessité de la tutelle imposée aux monuments de la province, mais c'est à la condition que cette tutelle soit une protection, non une tyrannie; j'accepte de grand cœur un contrôle, même sévère, exercé sur certaines tendances particularistes et utilitaires: cependant le clergé et les fabriques sont des usufruitiers, ne l'oublions pas, et surtout des payeurs, aussi je blâme que l'on tienne trop peu compte de leurs vœux les plus légitimes. J'ajoute que c'est singulièrement nuire à la beauté morale des édifices du moyen âge que de couper ainsi les ailes à toute initiative, à toute liberté. Non seulement on découragera les donateurs, mais encore on fera de nos églises de grands corps de pierre, bien géométriques, bien sages, sans expression, ni vie et dépourvus de ce caractère d'œuvre collective et diversifiée qui fait le charme des vieux monuments. Enfin je dis nettement que quand il s'agit de questions touchant aux convenances du culte, le dernier mot doit être au clergé et aux fabriques.

Et puis, personne n'est infaillible, et en voici une preuve tirée de Notre-Dame même. Dans l'abside, le triforium est percé de cinq oculus cir-

culaires que tous les architectes qui se sont succédé depuis et y compris Viollet-le-Duc — Voir *Dictionnaire d'architecture*, t. IV, fig. pp. 132 et 134 — ont cru contemporains de la construction. Or, il n'en est rien ; on a la délibération par laquelle en 1611, le Conseil de fabrique autorisa l'ouverture de celui du milieu. L'effet fut jugé si heureux, que l'on décida d'ouvrir les quatre autres. Jusqu'à la restauration de l'église, il y a trente ans, ces oculus montraient la grosse moulure en bourrelet du XVIIe siècle; Viollet-le-Duc l'avait supprimée dans son dessin de la p. 132, et l'architecte qui a achevé la restauration, M. Laisné, l'a fait disparaître en exécution.

Le malheur est que les architectes veulent sortir de leur domaine qui est la pierre, le bois et le métal, la structure en un mot, pour envahir celui de la sculpture et de la peinture. Or, par définition, ils ne sont pas coloristes, et non seulement ils ne le sont pas, mais encore la couleur les effraie et ils ne voient rien de plus beau que la pierre bien nue et bien layée. On s'en aperçoit bien quand il s'agit de vitraux : *non omnia possumus omnes*. Nos architectes sont un peu grisés par ce titre de maîtres de l'œuvre qu'ils portaient aux temps où s'élevaient les édifices religieux du moyen âge, ils oublient que le mot *œuvre* ne s'appliquait qu'à la structure, au monument lui-même. Mais jamais le maître de l'œuvre, la preuve surabondante s'en trouve dans les comptes, ne s'est avisé de vouloir apprendre son métier à l'imagier et surtout au peintre verrier.

Pour l'imagier les choses se passaient évidemment ainsi : l'architecte ayant ménagé les espaces pour la sculpture figurée ou ornementale, disait à l'artiste, « il me faut ici deux, dix, vingt statues « en pied et debout, vous avez à calculer l'exé- « cution au point de vue perspectif; ces statues « représenteront les rois de Juda, ancêtres de « la Vierge, tels saints et telles saintes ; ici, « il y aura un bas-relief dont voici le thème » ; et à l'ornemaniste maintenant, — ce qui était souvent tout un avec le figuriste — « il me faut ici « une frise feuillagée, des dais, des amortisse- « ments, faites vos modèles, nous les mettrons en « place et jugerons ensemble de l'effet. »

Les comptes de la chartreuse de Dijon que l'on a pour ainsi dire jour pour jour, nous montrent l'imagier agissant en toute liberté et sans intervention de l'architecte; celui-ci n'était sans doute pas étranger aux œuvres de détail, mais il n'a jamais eu la prétention de jouer le rôle qui sera trois siècles plus tard celui de M. Lebrun, premier peintre du roi; Drouhet de Dammartin et Pierre de Neuilly, qui ont élevé les bâtiments de la chartreuse, églises et dépendances, n'ont pas eu la prétention de se substituer à Claus Sluter et à Claus de Werve; et à plus forte raison à un peintre verrier. Imaginez comment Jean Cousin, l'imagrier, ou Engerand Leprince auraient reçu un architecte qui serait venu leur dire : « Voilà ce « qu'il faut faire et comment il faut faire. »

Dans ma carrière déjà longue de journaliste indépendant, j'ai eu assez souvent l'occasion, le plaisir de louer les travaux exécutés par la Commission des Monuments pour être suspect de partialité et de malveillance. Oui, le clergé et les conseils de fabrique ont le droit d'être écoutés plus qu'ils ne le sont ; ce sont les représentants de donateurs nombreux et ils peuvent bien demander que ce qu'on veut faire avec l'argent de ceux-ci leur agrée. Sans pouvoir pour imposer ce qu'ils veulent, ils sont du moins les maîtres pour empêcher de faire ce dont ils ne veulent pas. Et en France, les orthodoxies et les doctrines, sans compter les hommes, changent assez vite pour qu'aucune patience ne se lasse.

Un mot encore pour en revenir aux deux nouvelles verrières de Notre-Dame. Si au moins on les avait montées dans cette armature de fer qui, par son opacité rigide, donne un si ferme soutien à la décoration peinte ! Il est facile de se rendre compte de tout ce qu'auraient gagné les médaillons à être séparés du fond par un cercle en fer. Pourquoi ne l'a-t-on pas fait ? Je l'ignore, mais la faute n'en est pas au peintre verrier. Ainsi, à Notre-Dame de Beaume, dans le déambulatoire, les fenêtres basses de la fin du XIIe siècle ont reçu de la main de M. Didron des grisailles analogues à celles de Notre-Dame de Dijon, mais avec armatures de fer, et l'effet général est excellent. Pourquoi ? C'est que le même parti s'applique à toutes les baies du déambulatoire qui est assez obscur ; il eût donc été inopportun d'y placer des mosaïques transparentes à colorations soutenues; le parti adopté ici par M. Selmersheim qui a Notre-Dame de Beaume dans ses attributions, est donc absolument lo-

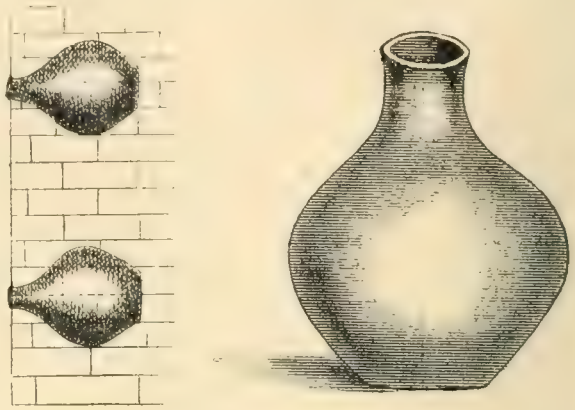
gique. Mais à Notre-Dame de Dijon, où toutes les fenêtres hautes de la nef sont en verre blanc, où des flots de lumière tombant de la lanterne inondent de clarté le transept, la faute commise demeure entière, et c'est pourquoi en toute liberté, je la proclame et signe ma protestation.

Henri CHABEUF.

Vases acoustiques (1) à la cathédrale de Vlotslavck (Royaume de Pologne).

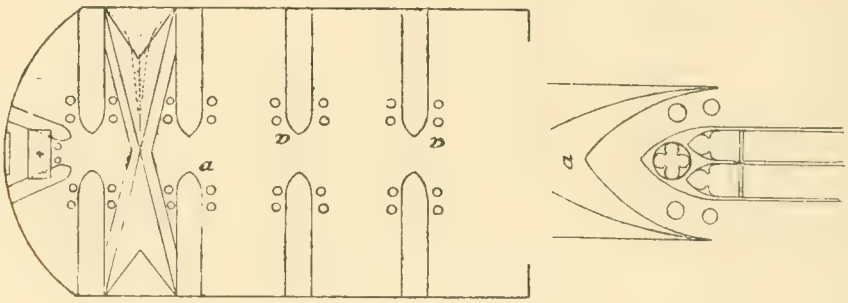
J'AI lu avec grand plaisir dans la *Revue de l'Art chrétien* de l'année 1897, p. 519, l'article sur les « Vases acoustiques » dans lequel M. L. C. avec l'érudition qui caractérise tous ses travaux, prouve l'existence et l'utilité de ces « echeas » des Grecs. Je suis heureux de pouvoir confirmer son opinion par la note suivante, sur les vases acoustiques trouvés en Pologne.

Dans l'église cathédrale de Vlotslavek, qui date de l'an 1341, pendant les travaux de restauration en 1891, on a découvert 30 vases acoustiques. Je vous envoie le dessin de l'un des vases, qui fut enlevé et se trouve aujourd'hui dans un petit musée archéologique au séminaire. Voici ses di-



mensions : 40 ½ c. m. de hauteur, 31 ½ de diamètre. Au milieu de la plus grande convexité 11 c. m. au diamètre du goulot 18 ½ de diamètre dans la base, 5 m. m. d'épaisseur.

Tous ces vases se trouvent dans le chœur (presbiterium) près des fenêtres ; ils sont placés



par deux, des deux côtés, et entourés de mur, de manière qu'on ne voit que le sommet du goulot.

Celui qui est enlevé et remplacé par un autre, a une grande résonnance.

Ces vases sont faits en argile grise, très fortement cuite. Il est très probable que le premier fondateur de l'église voulait l'avoir de la dimension du chœur actuel, et ce n'est qu'après sa mort, que l'église fut agrandie. Comme les orgues au moyen âge étaient très petites, les vases acoustiques renforçaient leur voix ; aujourd'hui ils sont trop loin des orgues magnifiques et très grandes pour pouvoir aider à en augmenter la sonorité.

En tous cas on a bien fait de les restaurer, et de les dégager des briques et de l'argile qui les obstruaient.

A. BRYKCZYNSKI.

1. En polonais *glosnik* du mot *glos*, voix.

Correspondance.

Italie.

Découvertes de tableaux. — Publications. — Destruction de tableaux. — Une Annonciation inconnue.

DONSIEUR Franco de Amicis, peintre, a acheté en 1897 au mois d'août, à Amsterdam, chez un marchand d'antiquités, un tableau couvert d'impuretés. Après l'avoir nettoyé, M. de Amicis a cru reconnaître un ouvrage de Raphael, qui serait la *Madonna del Pozzo*, peinte à Florence pour Taddeo Taddei, chez lequel Raphael a demeuré de 1501 à 1506. M. de Amicis a découvert sous les pieds de la Madone l'inscription *Sanzius* MDIIII.

Rappelons que la Galerie des Offices de Florence conserve une *Madonna del Pozzo* de Raphael. La Madone, assise, a dans les bras l'Enfant qui l'embrasse ; saint Jean debout, présente un papyrus portant les mots : Ecce AGNUS.

Fond de paysage, vue d'un vieux château ruiné ; plusieurs personnes sont autour d'un puits, d'où le nom donné au tableau.

Il y a quelques années, M. l'abbé Giacomo Bertoldi (1) fut appelé pour remplir son ministère auprès d'une femme gravement malade, dans la maison d'un maçon à Carpenedo, commune de Mestre près de Venise. Il aperçut pendu au mur, au-dessus du lit de la malade, un petit tableau et demanda à en faire l'acquisition. La bonne vieille refusa, disant qu'elle ne voulait pas commettre un péché en vendant un tableau de sainteté. Après la mort de la malade, M. l'abbé Bertoldi put s'arranger avec les héritiers et devint propriétaire de la peinture.

Le tableau, peint sur bois, mesure 0^{m}, 28^{cm} de haut, sur 0^{m}, 21^{cm} de large ; il représente la Madone avec l'Enfant, saint Jean-Baptiste et sainte Élisabeth ; nous en donnons la reproduction.

Dans un pli du manteau de la Madone, M. Bertoldi a trouvé les initiales R V ; au revers, M. l'abbé a constaté une inscription à l'encre R S ARC^{s}.

1. Dom Giacomo Bertoldi demeure actuellement à Tsovo, province de Trévise.

Les lettres R V tracées par le pinceau du peintre seraient les initiales de Raffaello Urbinate : l'inscription du revers serait due à l'un des propriétaires du tableau et signifierait Raffaello Sanzio Arcangelus.

Les indications et surtout la comparaison avec d'autres ouvrages ont donné à M. l'abbé Bertoldi l'absolue certitude que son tableau est bien de Raphael et de sa première manière.

La Madone, l'Enfant, saint Jean-Baptiste et sainte Élisabeth.
(Tableau appartenant à M. l'abbé Bertoldi.)

Publications. — Dans un grand nombre de villes d'Italie il existe une société dénommée : *Regia deputazione di storia patria.*

Comme l'indique le titre, ces sociétés s'occupent de toutes les questions qui intéressent l'histoire de la patrie ; très sagement elles se cantonnent dans les limites de la province et de la cité.

Voici quelques-unes des publications annoncées, ayant trait aux artistes et aux arts.

A Urbino, la société a décidé de publier l'œuvre littéraire de Raphael.

A Florence, M. G. Biagi, bibliothécaire et chef de la Laurentienne, prépare la publication de plus de huit cents lettres adressées à Michel-

Ange de 1506 à 1564. Ces lettres sont en dépôt à la casa Buonarotti ; sauf soixante environ, elles sont toutes inédites.

A Venise, on va entreprendre la publication des papiers de la République ; c'est un travail considérable. On commencera par les documents relatifs à la gestion des finances ; la République ayant fait de grandes dépenses pour les arts, la publication fera connaître fort probablement des faits nouveaux.

FLORENCE. — *Église San Niccolo.*

La petite église San Niccolo de Florence, conservait d'intéressantes peintures ; un incendie en a détruit une partie le 31 octobre dernier pendant un office.

Un retable à compartiments avec les saints Jean-Baptiste, Georges et Nicolas et sainte Claire par Gentille da Fabriano (1370-1428) a été très atteint ; on en étudie la restauration, elle est douteuse. Les tableaux de ce peintre sont rares et très recherchés.

Un autre retable par Taddeo Gaddi (1300-1366), le meilleur élève de Giotto, est brûlé à moitié ; il représentait la Madone et les saints Jean-Baptiste, Pierre et Nicolas.

Sont entièrement détruits : La Madone et l'Enfant avec des anges attribués à Orcagna (1308-1368) mais qui paraissent être plutôt d'un élève de cet illustre artiste ; un tableau d'un peintre pisan du XIVe, montrant la Madone et les saints Jean et Nicolas.

Par une ironie du sort un autre ancien tableau fort médiocre a été préservé.

L'incendie a été causé par la négligence ; les cierges ont mis le feu aux fleurs en papier et aux étoffes qui garnissaient l'autel majeur.

Une circulaire administrative, plusieurs fois notifiée, a prescrit de prendre toutes les précautions, pour empêcher de pareils accidents ; elle défend notamment de couvrir de voiles, les tableaux, quel que soit l'endroit où ils sont placés.

Rien de plus sage et de plus rationnel que de pareilles prescriptions, mais rien de plus difficile que de les faire observer.

On se souvient que le superbe tableau de Titien : le *Martyre de saint Pierre dominicain*, a été détruit par le feu dans la sacristie d'une église de Venise ; heureusement que l'école des Beaux-Arts de Paris conserve de cet ouvrage une ancienne copie. On a même prétendu que la toile de Paris était l'original, mais rien n'est venu confirmer ce bruit, qui prouve en tous cas que la copie est excellente et que les copies de tableaux de maître sont nécessaires.

FLORENCE. — *Église Ognisanti.*

L'église appartenait au couvent des moines dits *Umilitati*, célèbres à Florence par leur habileté dans le travail des draps de laine et la grande extension qu'ils donnèrent à cette industrie. Elle passa au XVIe siècle aux Franciscains, qui en ont encore la garde ; en 1627, elle fut remaniée à l'extérieur et à l'intérieur ; on eut le bon esprit de respecter le *Saint Augustin* de Botticelli et le *Saint Jérôme* de Domenico Ghirlandaio, peints sur les murs latéraux ; mais d'autres fresques furent sacrifiées totalement ou recouvertes par des tableaux du temps.

L'une d'elles vient d'être remise au jour : c'est une *Annonciation.*

Elle était cachée par le tableau d'autel d'une chapelle adossée à la muraille primitive ; on ne la voit qu'incomplètement, l'ange Gabriel étant en partie recouvert par un pan de mur.

Pour une *Annonciation* ordinaire comme il y en a eu tant en Italie, l'inconvénien tn'aurait pas une grande portée, mais ici nous sommes en présence d'un ouvrage particulièrement intéressant, en ce sens qu'il est conçu dans le même esprit que la célèbre fresque de la *Santissima Annunziata des Servites*, dont on n'a pu jusqu'à présent déterminer l'auteur et la date.

Les deux compositions ont une grande analogie d'ensemble. La Vierge dans sa chambre est assise sur un siège à haut dossier ; elle a posé son livre de prière sur un banc et, la tête légèrement levée, regarde la colombe qui vient à elle dans un rayon lancé par le Père Éternel ; l'ange est devant la Vierge à genoux, les bras croisés, entouré de rayons lumineux. Seulement à Ognisanti la chambre est plus luxueuse qu'à la Santissima, et la Vierge a les mains croisées très haut sur la poitrine tandis qu'aux Servites, elle les laisse tomber sur les genoux par un mouvement exquis de surprise mystique. L'expression du visage n'est pas la même non plus dans les deux fresques ; à Ognisanti, la physionomie est attentive, mais trop calme, tandis que dans la merveilleuse fresque des Servites on sent que la

La Crucifixion, par Taddeo Bartoli (fin du XIVe siècle).

(Musée civique de Pise, photogr. Alinari, Florence.)

Vierge cherche à pénétrer le mystère et que ne pouvant en cet instant en comprendre toute la portée, elle s'abandonne à la volonté céleste.

L'auteur de l'*Annonciation* d'Ognisanti a vu l'*Annonciation* de la Santissima, il s'est inspiré de l'ensemble, mais il n'a voulu la copier servilement ; ce fut vraisemblablement une peinture de commande, exécutée dans les premières années du XVe siècle ; un personnage, le donateur évidemment, figure en buste aux pieds de la Vierge.

Aucun document d'archives ne fournit de renseignements sur la fresque d'Ognisanti, cependant plusieurs anciens écrivains florentins l'attribuent à Cavallini (1259-1344). Pendant longtemps il a été dans la coutume de donner à ce peintre toutes les *Annonciations* d'auteurs inconnus du XIIIe et du XIVe siècle ; on lui fit même une spécialité des *Annonciations*. Il en a laissé suffisamment pour que, par rapprochement, on puisse lui refuser celle d'Ognisanti.

Je ne connais que trois *Annonciations* inspirées par la Santissima Annunziazione ; celle d'Ognisanti, une autre peinte par Angelo Gaddi (1333-1396) dans la chapelle de la Sacra Cintola du dôme de Prato et la troisième dans l'église Santa Lucia à Florence, elles sont toutes très inférieures à l'incomparable fresque des Servites qui constitue l'une des expressions les plus élevées de l'art chrétien.

Je ne parle pas, bien entendu, des imitations de ce chef-d'œuvre, ni des nombreuses réductions qui depuis plusieurs siècles ont servi à l'imagerie religieuse, à la décoration des tabernacles des rues et des boutiques de marchands ; elles ne sont pas toutes très heureuses, il s'en faut de beaucoup, mais le peuple les vénère et les aime, la *Vergine Annunziata* étant toujours à ses yeux la plus puissante protectrice de la cité.

GERSPACH.

Florence, janvier 1898.

Pise : Le Musée civique. — Rome : Lettre du Cardinal Rampolla. — Florence : Les tableaux de Rubens.

PISE. — Le voyageur — même pressé, et ils le sont presque tous — ne peut plus se contenter à Pise d'aller aux célèbres monuments groupés autour du dôme ; il devra se rendre au Musée civique installé dans le couvent de San Francesco.

Depuis 1893, la Pinacothèque fondée par Napoléon Ier est fermée et le nouveau Musée, beaucoup plus important, est ouvert, et cependant plusieurs *Guides*, classés dans les plus répandus, ne font aucune mention de ce changement.

C'est fâcheux. Les éditeurs des *Guides* ne tiennent pas en général un compte suffisant des droits de l'acheteur ; ils sont tenus cependant de mettre leurs livres au courant des modifications de quelqu'importance ; lorsqu'on leur reproche leur négligence ils répondent que les éditions ne s'écoulent pas assez vite. Ce détail importe peu au voyageur ; qu'on fasse des tirages moins forts et qu'on publie des suppléments !

Les couvents abandonnés avec leurs églises, cloîtres, salles capitulaires, réfectoires se prêtent fort bien à l'installation d'un Musée, surtout lorsque, comme à San Francesco de Pise, les murailles sont encore en partie revêtues de fresques, qui à elles seules méritent une visite.

L'église de San Francesco paraît avoir été fondée vers 1211, époque présumée de l'arrivée de saint François à Pise. Elle a été agrandie au XIVe siècle et modifiée d'une façon regrettable au XVIe.

Sauf l'incomparable Campo Santo, nul autre édifice religieux de Pise n'a reçu une décoration picturale aussi importante.

Vasari cite parmi les peintres qui le décorèrent Taddeo Gatti, Taddeo Bartoli et Spinello Aretino ; de ce dernier rien n'est conservé, mais il y a de Gaddi les *Vertus*, les *Apôtres*, et une suite de saints peints en 1342 dans la manière de Giotto.

Dans la chapelle, Taddeo Bartoli a peint, en 1397, par commande de la veuve Dona Datuccia de Sartis, une *Ascension* avec des saints et la figure de Datuccia ; cette fresque est perdue, mais il reste une *Annonciation*, les saints *François*, *Jean-Baptiste*, *André*, les *Docteurs de l'Église* et divers épisodes de la *Vie de la Vierge*, dont les *Apôtres venant visiter la Madone*. Bartoli, en montrant les apôtres planant dans l'air, a eu une inspiration originale et poétique. Cette composition est supérieure à ses fresques à la chapelle de la salle de la Balestre du palais public de Sienne et à celles de la collégiale de San

Gemignano. Je n'ai jamais pu regarder l'*Enfer* de cette église sans un grand regret ; à Pise Bartoli est un poète, à San Gemignano c'est un réaliste féroce. Il faut donc se méfier des premières impressions et se garder surtout de ces classifications par genres à la mode, de réalistes et d'idéalistes, qui tendent à sectionner les artistes comme les plantes d'un herbier.

Dans la salle du chapitre de Saint-Bonaventure Niccolo di Pietro Gerini a peint de 1390 à 1392 : la *Cène*, le *Lavement des pieds*, la *Prière au mont des Oliviers*, le *Baiser de Judas*, la *Flagellation*, le

L'Ascension, par Nicolo di Pietro Gerini, 1392. (Musée civique de Pise, photographie Alinari de Florence.)

Portement de la croix, la *Crucifixion*, la *Déposition*, l'*Ensevelissement*, la *Résurrection*, l'*Ascension*, des *Apôtres*, des *Prophètes* et le *Père Éternel*.

Ce travail fut le premier exécuté par Gerini trop négligé de notre temps. Il est signé :

NICOLAVS PETRI DE FLORENCIA
DEPINSIT A. D. 1392.

Les fresques ont beaucoup souffert; nous reproduisons l'*Ascension* qui est la mieux conservée; c'est une belle composition, elle a plus d'originalité que la *Résurrection* qui fait songer à Taddeo Gatti. Quoique Pise n'ait été définitivement soumise à la République de Florence qu'en 1406, Gerini, en sa qualité de Florentin, n'a pas manqué de mettre dans la main du Christ le drapeau de son pays, une croix rouge sur champ blanc, adopté par le peuple de Florence en 1293.

Les fresques du couvent de San Francesco prouvent par des dates que le mouvement en faveur des peintres du XIVe siècle, n'est pas aussi récent qu'on le croit généralement. En 1820 Lasinio a gravé la *Passion* de Gerini, et c'est en 1852 que les peintures de Bartoli ont été débarrassées de leur couche de plâtre.

Une *correspondance d'Italie*, telle que je la pratique, ne comporte ni discussions ni descriptions détaillées, c'est une suite de faits racontés au jour le jour sans autre prétention que de les signaler à l'attention; une sorte de supplément aux *Guides*. Je serai donc bref sur le Musée civique proprement dit.

Il a été parfaitement organisé par M. I. B. Supino, qui depuis a été nommé inspecteur du Musée National installé au Bargello de Florence.

Plusieurs salles sont décorées avec goût de trophées, d'anciennes bannières de corporations et de tapisseries flamandes et médiciennes. Les objets exposés sont bien distribués, en ordre chronologique autant que possible.

— Bas-reliefs et statues de la fameuse chaire de Jean de Pise construite dans le dôme de 1303 à 1311. Après l'incendie de 1596, les pièces qui subsistaient ont été disséminées; en réunissant au Musée ce qui était au Campo Santo, dans les églises et les magasins, M. Supino a rendu un grand service à l'art. On ne connaît pas la construction primitive de cet ouvrage; grâce à la réunion des pièces, l'archéologie a pu tenter — sur le papier — la reconstitution de la chaire; M. Supino et M. Fontana ont fait des essais très intéressants, mais il se présente une difficulté : on ne sait pas si certaines pièces retrouvées faisaient ou non partie de l'ensemble; il y a là un problème qui excitera sans doute bien des études.

Voici la mention des pièces et des suites les plus importantes.

— Livres choraux à miniatures du XIVe siècle et parchemins illustrés.

— Collections numismatiques locales et toscanes.

— Parements, notamment plusieurs pièces dites du pape Gélase, mais visiblement d'une époque postérieure.

— Sculptures des XIIIe, XIVe et XVe siècles. J'ai surtout remarqué une *Annonciation* — j'ai pour ce sujet une prédilection particulière — en deux statues séparées, attribuées, par comparaison, à Nino Pisano, fils d'Andrea Pisano. Ces figures sont en bois; elles étaient polychromes d'abord, puis on les a recouvertes d'une couche de plâtre et peintes à l'huile en blanc; de là quelques empâtements qui par endroits leur ont fait perdre la grâce qui est la caractéristique du sculpteur. Nino n'est pas suffisamment apprécié, il porte un nom très lourd à porter, et à Pise le voyageur ne lui accorde que fort peu d'attention en admettant qu'il lui en accorde, ce qui est bien rare. C'est le sort d'autres sculpteurs pisans du XIVe siècle très distingués cependant, tels que Tino di Camaino, Cellino di Nese et Tommaso Pisano. Ailleurs ces hommes-là seraient célèbres, mais il est possible qu'ailleurs qu'à Pise ils n'eussent pas ressenti d'aussi puissantes influences.

Nino a travaillé avec son père à la porte du baptistère de Florence et au dôme d'Orvieto; Florence conserve de lui, à Santa Maria Novella, une *Madone avec l'Enfant* d'une grande élégance. A la Spina de Pise il a également une *Madone* en buste et une autre *Madone avec saint Jean et saint Pierre;* son œuvre capitale est le tombeau du cardinal Simone Santarelli, élevé dans l'église Santa-Catarina à Pise, bien rarement visitée; c'est un superbe monument. Dans la même église Nino a laissé une *Annonciation* en deux statues, signalée par Vasari avec une erreur de date, il est vrai, mais omise par les *Guides* et par Burckhardt.

Puisque je prononce le nom de l'archéologue éminent qui vient de s'éteindre à Bâle, qu'on me permette de dire que les éditions de son *Cicerone* ne s'épuisent pas assez vite. Burckhardt et les savants très distingués qui ont poursuivi son œuvre ont fait preuve d'une grande science et d'un grand courage, mais en bien des points matériels le *Cicerone* est maintenant trop vieux; la dernière édition française, qui est de 1892, est déjà incomplète, car elle ne tient aucun compte de certains faits antérieurs à la publication de plusieurs années, et depuis 1892 il y a eu en Italie des découvertes et des modifications très importantes. Il est donc à désirer que le *Cicerone* soit mis à jour le plus tôt possible, car c'est un livre indispensable et aucun autre ne peut le remplacer.

Les peintures antérieures au XVIe siècle, conservées au Musée civique de Pise, sont environ 200. De ce nombre je ne vais mentionner par les sujets que les tableaux des peintres, dont on connaît peu d'ouvrages et même quelquefois un seul ouvrage.

Ces indications ne seront pas inutiles au futur *Dictionnaire des peintres* qui est devenu absolument nécessaire [1].

— Guinta Pisano.

Il est qualifié de peintre dans un document de 1210; en 1229 il était à Pise, puis il peignit à Assise une *Crucifixion*. Le Musée civique conserve de lui une *Crucifixion* avec la *Madone* et *saint Jean;* dans le haut, le *Père Éternel*. Cet ouvrage en forme de croix appartient aux hôpitaux de Pise; il n'est pas signalé par Burckhardt, qui mentionne une autre *Crucifixion* de Guinta de l'église San Ranieri, qu'il qualifie de *repoussante*.

L'expression n'est pas juste. Les *Crucifixions* de Guinta ne sont pas *repoussantes ;* ce sont des œuvres naïves à l'extrême, mais sincères; la main qui les a tracées est maladroite, mais convaincue; elles méritent le respect quoiqu'inférieures de qualité aux peintures contemporaines de Guilio de Pérouse, qui en 1218 fit le portrait de saint François d'Assise, et à la Madone peinte en 1221 par Guido pour l'église San Domenico de Sienne.

— Orlandi.

La *Madone avec l'Enfant*, les *Saints Pierre, Paul, Jacob Dominique*, signé : A. D. MCCC. I. DEODATVS. ORLANDI. ME. PINXIT.

La *Madone sur un trône avec l'Enfant et deux anges*.

On ne connaît d'Orlandi que quatre ouvrages.

— Nello di Vanni.

La Trinité.

C'est la seule peinture connue de ce pisan du XIVe siècle.

— Francesco Traini.

Le *Rédempteur* et *Saint Dominique*. Ces deux figures peintes en 1314 font partie d'un ouvrage conservé au séminaire de Pise montrant quatre épisodes de la vie de saint Dominique. Il est fâcheux que cet ensemble reste rompu. Traini, élève d'Orcagna, est cité parmi les peintres qui ont pu travailler au Campo Santo aux fresques attribuées à Orcagna.

— Giovanni di Niccola.

La *Madone avec l'Enfant et divers saints*, signé: IOHANES NICCOLE ME PINXIT A. D. MCCC...

C'est la seule peinture de cet artiste auteur d'un *saint Jean-Baptiste* peint en 1360 pour l'église San Pietro in Vincoli à Rome.

— Jacobus Gettus.

Les *saints Jean Évangéliste, Jean-Baptiste, Antoine, Bartolomé et un évêque*.

Signé: CETTVS. IACOBI. DE. PISIS ME PINXIT. MCCCLXXXI.

Ce nom n'est connu que par ce tableau.

Autres peintres du XIVe et du XVe siècle.

Jacopo de Michele dit Gera.

Luca Tome.

Barnaba da Modena.

Nous reproduisons de ce peintre Une *Madone avec l'Enfant* entourés d'anges, d'une très belle coloration. Barnaba peignait encore en 1370.

Le tableau est signé:

BARNABAS DE MVTINA PINXIT.

Il porte également ces mots :

...CIVES. ET. MÉRCATORES. PISANI. PRO. SALVTE. AN...

C'est un des nombreux tableaux commandés par les corporations *Arti* si florissantes et si puissantes alors et si généreuses pour la décoration de leurs palais et de leurs oratoires

Cecco de Pietro.

Lorenzo di Niccolo Gerini

Taddeo Bartoli.

De ce peintre nous reproduisons une *Crucifixion* sur fond d'or et un *saint Donnino*, sur l'endroit et l'envers du même panneau, peints vraisemblablement dans les dernières années du XIVe siècle. La peinture d'un homme mordu par un chien, indique que c'est un tableau votif. Bartoli mettait un grand soin dans les costumes; le groupe des hommes qui jouent la robe du Christ et l'attention que d'autres prêtent à ce jeu est assez particulier.

Gentille da Fabriano.

Spinello Aretino.

Martino da Bartolomeo Bolgarini.

Fra Angelico.

Zenobio Macchiavelli.

B. Ghirlandaio.

Benozzo Gozzoli.

Neri di Bicci.

Raffaellino del Garbo.

1. Voir la *Revue de l'Art chrétien* du 1er décembre 1897.

Voilà certes de grands noms dont bien des Musées plus célèbres que celui de Pise seraient fiers ; je ne puis que les signaler.

Cependant je dois m'arrêter un instant sur un portrait de Dante attribué à Benozzo Gozzoli (1420+1498).

La Madone et l'Enfant, par Barnaba da Modena, vers 1370. (Musée civique de Pise, photographie Alinari de Florence.)

Les portraits anciens du *divino poeta*, mort en 1321, attirent le regard et l'attention et à leur vue on se demande quelle foi il faut leur accorder.

Les effigies de Dante ont donné lieu à de nombreuses études et à des controverses sérieuses ; la question du plus ancien portrait n'est pas encore

absolument résolue, et je n'ai pas la prétention de la résoudre. Je veux seulement résumer les discussions qui ont eu lieu à Florence en 1864, l'année qui a précédé les fêtes du sixième centenaire de la naissance du poète.

Le gouvernement ayant résolu de frapper une médaille à cette occasion, nomma une Commission chargée de rechercher les documents pour le graveur. On étudia les divers portraits anciens du poète ; à la suite d'éliminations successives deux portraits seulement furent mis en

Saint Donnino, par Taddeo Bartoli, fin du XIVe siècle.
(Musée civique de Pise, photographie Alinari de Florence.)

discussion : la fresque de la chapelle de Sainte-Marie-Madeleine du Palais du Podesta de Florence et la miniature d'un manuscrit de la bibliothèque Riccardiana.

La fresque avait été débarrassée du badigeon qui la recouvrait en 1840 ; est-elle de Giotto et peinte d'après nature ? M. Milanesi et M. Passerini prouvèrent qu'elle ne pouvait ni être de Giotto ni peinte d'après nature, et qu'elle n'était pas antérieure à 1327. M. Cavalcaselle soutint au contraire que Giotto l'avait peinte en 1300 ou en 1305 en présence de Dante.

La figure ayant été très retouchée lors de sa découverte en 1840, la Commission estima que, quelle que fût son origine, elle ne pouvait servir à la médaille.

La miniature de la Riccardiana est un ouvrage dur, sans art, mais caractérisé ; elle paraît avoir été copiée sur la fresque disparue d'une chapelle de la Toscane ayant appartenu au propriétaire même du manuscrit Bèse Ardinghelli. Elle montre en grandeur de demi-nature Dante dans l'âge mûr, tandis que la fresque le présente jeune. Le manuscrit, qui renferme la miniature, n'est pas, comme on l'a imprimé, une copie de la *Divine Comédie*, c'est un recueil de vers de Dante, de Brindo Burnichi et de Mariotto Davarzati ; il a été écrit incontestablement après 1436 et contient des lignes d'écriture ainsi que des miniatures de mains différentes ; une étude approfondie a fait reconnaître que la page du portrait avait été ajoutée et qu'elle avait été peinte vers 1450.

La Commission regarda la miniature comme le plus ancien portrait de Dante connu et fut d'avis qu'il pouvait servir de document pour la médaille.

Depuis 1865 la Galerie des Offices a reçu par testament un masque de Dante qui aurait été pris sur le moule fait en 1321 aussitôt après la mort du poète ; un autre masque du même genre existe, paraît-il, en Angleterre chez le baron Seymour Kirkup. Il paraît impossible d'accorder l'authenticité au masque des Offices ; c'est un trucage qui se trahit, comme beaucoup de trucages, par un excès de soins et de précision : le masque est coiffé et habillé à la mode du temps, les plis des étoffes sont d'une parfaite régularité et ajustés ; le visage n'a rien de cette douce sérénité que donne la mort ; on a voulu trop prouver et, comme cela arrive souvent, on n'a rien prouvé du tout.

Pour en revenir au portrait de Pise, il n'est pas besoin d'être très expert pour voir qu'il n'est pas de Benozzo Gozzoli ; il suffit d'aller au Campo Santo examiner les scènes de l'*Ancien Testament*, exécutées par ce peintre de 1469 à 1485 — un peintre de notre temps y eût mis deux minutes au plus — pour se convaincre de la différence entre les procédés (1).

1. Il n'existe pas de photographies de ce portrait ni de celui de la Riccardiana. Si je puis les faire faire je les réserve à la *Revue* et je donnerai en même temps le portrait

J'ai déjà parlé plusieurs fois des Musées civiques qui se multiplient en Italie ; j'y reviens et ce ne sera pas pour la dernière fois, car l'exemple est à suivre.

Répétons d'abord que l'expression *Musée civique* n'est pas synonyme de *Musée laïque.* Elle ne veut même pas dire que le Musée est exclusivement municipal, car dans quelques localités, le Musée civique appartient autant à l'opéra du dôme qu'au municipe. C'est en définitif un Musée local, indépendant de l'État, où, animés par le désir commun de doter la cité d'un Musée, municipes, conseils de fabrique des églises, couvents, hôpitaux, particuliers ont envoyé une partie de leurs œuvres d'art soit à titre de dons soit en dépôt. Cette entente entre pouvoirs laïques et ecclésiastiques est de coutume en Italie depuis des siècles ; il est rare de voir une fête locale uniquement civile ou religieuse. Qu'il s'agisse d'une commémoration patriotique ou de la fête d'un saint patron, *avvocato* de la cité, presque toujours la cérémonie est annoncée : *Fête civile et religieuse.*

C'est à ces sentiments que sont dus presque partout des Musées civiques ; dans celui de Pise on trouve des œuvres données ou prêtées par l'opéra du dôme ; les églises de Saint-Sylvestre, Saint-Martin, Saint-Jean; les couvents de Saint-Bernard, Saint-Matthieu, Saint-Dominique, Saint-Nicolas ; les hôpitaux de la cité ; le séminaire ; l'abbaye de Saint-Zénon; le ministère de l'instruction publique ; les orphelinats et surtout par le chanoine Zucchetti qui a généreusement donné toute sa collection d'une très grande valeur d'art et d'argent.

Les Musées civiques, ainsi compris, ont, je le répète, cet avantage non seulement de fournir des éléments d'études faciles et d'attirer les étrangers, mais, ce qui est plus précieux, de sauvegarder des œuvres qui ailleurs étaient trop souvent en péril.

Le Musée de Pise ne peut être mis au même rang que les Musées de Florence, de Sienne, de Pérouse, de Milan et de Venise, mais à côté de ces institutions il offre un champ fructueux d'observation à ceux qui vivent sous la séduction des trécentistes et des quatrocentistes.

ROME. — Nous avons annoncé (1) que S. S. le pape Léon XIII avait institué un prix de 10.000 lire en faveur d'un concours de peinture religieuse organisé à Turin, par le Comité de l'exposition des missions et œuvres catholiques qui aura lieu en 1898. Voici la lettre que le cardinal Rampolla a écrite à ce sujet au cardinal Parochi, protecteur de l'œuvre.

« Le Saint-Père, voulant donner une nouvelle preuve de sa bienveillance envers le Comité exécutif de l'exposition d'art sacré à Turin, et suivant le désir manifesté par V. É. qui protège ladite exposition, a daigné accorder une prime de dix mille lire en faveur de l'artiste qui produira le meilleur tableau représentant la Sainte Famille, dans le terme et aux conditions déterminées par le Comité. Que V. E. veuille bien donner avis de cette bienveillante disposition de S. S. à l'honorable sign. baron Manno, président du Comité, et espérant que la munificence du Saint-Père donnera une grande impulsion à l'art et à la dévotion à la Sainte Famille. Je vous baise humblement les mains, etc.

F. MARIANO, card. RAMPOLLA.

Rome, le 28 juin 1897.

FLORENCE. — Animés par un sentiment très naturel, les étrangers qui visitent les Musées d'Italie, se plaisent à rechercher dans les galeries les peintres de leur pays. Pour éviter une déception aux Belges et aux amis de l'art flamand, je dois donner quelques explications sur la disparition des grandes toiles de Rubens et de Sustermans qui étaient aux Offices de Florence dans la salle de Niobé.

En outre des vingt-et-une toiles exécutées en 1620, par ordre de Marie de Médicis pour la Galerie du palais du Luxembourg, maintenant au Musée du Louvre, Rubens en peignit deux autres qui sont à Florence: ce sont *Henri IV à la bataille d'Ivry* et l'*Entrée de Henri IV à Paris après la bataille.* Les toiles sont restées au palais Pitti jusqu'en 1773; elles furent envoyées alors à la Galerie des Offices et mises dans la salle récemment construite par ordre du grand-duc Léo-

du Bargello avant et après la restauration. Les portraits de celui qu'on a appelé le théologien des poètes et le poète des théologiens seraient bien en leur place dans une publication consacrée à l'art chrétien.

1. V. la *Revue de l'Art chrétien* du 1er septembre 1897.

pold Ier pour recevoir la célèbre suite de statues anciennes les *Niobides* que le cardinal Ferdinand de Médicis avait achetées à Rome, et qu'il avait placées dans sa villa du Pincio, devenue depuis l'Académie de France.

Plus tard on mit dans la même salle de Niobé, un grand tableau, *Le sénat Florentin prêtant serment de fidélité au grand-duc Ferdinand II, enfant*, par Sustermans, d'Anvers, établi à Florence et devenu le peintre officiel de la cour des Médicis.

Ces trois grandes toiles étaient là dans de médiocres conditions; les *Niobides* en gênaient la vue, et l'éclairage était défectueux; mais c'était une nécessité, nulle autre place aux Offices ne pouvant alors leur être attribuée; récemment on avait songé à déplacer les statues pour dégager les tableaux; l'opération a été jugée impraticable par l'architecte, chaque statue étant posée, en raison de son poids, sur un soubassement de maçonnerie.

De pareils ennuis existent dans tous les Musées, mais, chose plus grave, les Rubens, *Henri IV à la bataille d'Ivry*, surtout, superbe ouvrage d'entrain et de fougue, très supérieur aux toiles du Louvre, était dans un état déplorable; le tableau avait subi des retouches maladroites, il avait été empâté dans quelques parties et sur toute la surface apparaissait un gondolage dû à une toile mal tendue au revers. M. E. Ridolfi, l'éminent directeur des Musées et des Galeries de Florence, obtint en 1894 du ministère un crédit spécial pour la restauration des Rubens, mais les circonstances n'ont permis d'entreprendre le travail que présentement. Les Rubens et le Sustermans ont été enlevés de la salle de Niobé; les toiles prendront rang dans les salles flamandes après leur remise en état et lorsque les tableaux de la Galerie seront méthodiquement classés par régions et en ordre chronologique. A la place de ces grandes toiles on a tendu des tapisseries médiciennes qui font très bon effet.

Je ne puis terminer cette notice sans exprimer l'étonnement que m'a donné une très vive critique dirigée par M. Émile Michel (1), contre la direction des Musées de Florence, à l'occasion de ces Rubens. Si l'éminent écrivain s'était donné la peine de prendre quelques renseignements, il aurait su qu'il n'est pas possible de déplacer les statues, que la restauration a été décidée peu après la nomination de M. Ridolfi, mais que matériellement, faute d'un atelier assez grand, on n'a pu y procéder plus tôt, et qu'enfin les toiles ne sont pas, comme il l'affirme, couvertes de poussière. Pour s'en assurer, il n'avait qu'à faire ce que j'ai fait après la lecture de son article; je suis monté sur une échelle, j'ai touché du doigt les toiles et je n'y ai pas trouvé la moindre poussière. M. Michel a été trompé par un effet d'optique; ce qu'il a pris pour de la poussière n'est autre chose que l'ombre portée par les gondolages de la surface. Pareils effets, et pour les mêmes causes, se remarquent fréquemment dans les fresques et les tapisseries, surtout lorsque les ouvrages sont éclairés par la lumière frisante, ce qui présentement était le cas des Rubens.

GERSPACH.

Pise, Florence, octobre 1897.

1. *Revue des Deux Mondes*, 1er mai 1897.

Hollande.

Ancienne chasuble. — Restaurations. — Trouvailles. — Artiste hollandais à Rome. — Semaine religieuse artistique.

PLUSIEURS Ordres et Congrégations religieuses en Hollande possèdent encore d'anciens objets liturgiques, d'une grande valeur artistique. Le réveil du bon goût qu'on peut observer, heureusement, partout dans ce pays, se manifeste sur ce terrain comme sur tant d'autres : on déballe les vieux coffres des greniers et l'on fait restaurer les précieuses broderies qu'on y trouve souvent. C'est ainsi que la maison des Frères Mineurs, dite du « Pont des Cœurs », à Leyde, a fait restaurer une chasuble magnifique, datant du commencement du XVIe siècle. Elle offre, au revers, un grand tableau brodé, représentant la Crucifixion avec les figures des apôtres Pierre et Paul. (Ces deux saints sont les patrons de la ville dont les armoiries se composent d'un écusson avec les deux clefs en sautoir). Le côté antérieur est orné des figures des saintes Apollonie, Catherine et Agathe. Il est probable, que ces trois saintes étaient les patronnes des donatrices de la chasuble; les noms « Pleuntje », « Kaatje » et « Aagje » ayant

été très populaires en Hollande au cours du XVIe siècle.

La chasuble était partiellement détruite par le temps et par les insectes, lorsqu'on la trouva. Un quart seulement du tableau de la Crucifixion, où l'on voit quatre soldats, était encore intact : le corps du Christ, au contraire, avait presque totalement disparu. On avait d'ailleurs mutilé cette pièce précieuse ; probablement la chasuble a été portée par un prêtre de petite taille et dont le goût artistique ne dépassait pas la hauteur physique : on avait retranché à coups de ciseaux une bande à la partie inférieure du vêtement liturgique, de sorte que les pieds manquaient à l'image de S. Paul !

Néanmoins, la chasuble était encore assez remarquable pour que des connaisseurs d'art en offrissent une grande somme. Mais les Pères franciscains ont eu le bon sens de refuser cette offre et ils firent restaurer la chasuble par M. Fermin, à La Haye. Cet artiste a fait appliquer la broderie sur une nouvelle chasuble en drap d'or, et d'après ses dessins, et sous son inspection personnelle, les plus habiles brodeuses ont restauré et remis autant que possible cette belle pièce dans son état primitif.

La chasuble restaurée a été exposée au Musée des industries d'art, à La Haye, et y fut très remarquée par toutes les personnes capables de comprendre le mérite d'un semblable travail.

***

Les vitraux de l'ancienne église de St-Jean, dite *Groote Kerk*, à Gouda, sont à juste titre regardés comme les plus beaux de la Hollande ; on peut même les ranger parmi les meilleurs produits de ce genre dans l'Europe occidentale. Ce sont des œuvres des frères Crabeth (Dirk et Wouter) qui vécurent vers la fin du XVe siècle. Hélas ! ces vitres précieuses n'ont pas été mieux préservées de la grêle et des pierres que beaucoup d'autres œuvres de même nature.

Il y a quelque temps, l'État avait accordé des subsides, afin de faire exécuter les restaurations les plus urgentes à ces onze vitraux, mais la ruine continuait son œuvre au point qu'on s'en plaignit à l'assemblée des États-Généraux. C'est ce qui porta le Gouvernement à entrer en négociation avec les régents (protestants) de l'église, au sujet d'un projet de restauration définitive.

Cette restauration ne pourra être terminée avant dix ans, et elle coûtera la somme de 70,000 florins. Le Gouvernement a promis la moitié de cette somme, et les États-Généraux ont approuvé cette décision en votant un premier subside de 3,500 florins.

Sans compter les autres restaurations que l'État fait exécuter, et auxquelles il dépense la somme de 3,500 florins, le Gouvernement a entrepris, cette année, la restauration de trois monuments importants. Ce sont :

1° Le *Dingluis*, « ancienne maison de justice » à Groningue, datant du commencement du XVIe siècle. C'est un remarquable monument d'architecture civile, mais qui a grandement besoin d'une restauration judicieuse.

2° La tour du château d'Ysselstein, la seule partie qui existe encore de ce château qui a joué un rôle important dans l'histoire du comté de Hollande et de l'archevêché d'Utrecht. Cet édifice mérite l'attention des architectes à cause de ses voûtes, qui sont d'un travail extrêmement artistique.

3° L'église d'Aalten, une des nombreuses églises du moyen âge qui sont passées aux mains des protestants. Sa tour date du XIIIe siècle ; elle est une des plus anciennes de la province de Gueldre. L'église elle-même fut bâtie au cours du XVe siècle et attire l'attention par ses voûtes d'une remarquable élégance et par ses décorations en pierre sculptée qui trahissent la main d'un artiste de premier ordre. La commune d'Aalten — petit village — est très pauvre et ne peut payer que 7,700 florins au cours de cinq années. La restauration de l'édifice ne devant pas coûter moins de 22,700 florins, l'État allouera pendant ce laps de temps un subside annuel de 3,000 florins.

***

Plusieurs trouvailles qui intéressent grandement les archéologues, ont été faites au cours des deux derniers mois, dans les provinces sous-indiquées :

Hollande Septentrionale. — A Schagen, en creusant dans le sol de la place du Grand Marché, où l'on voulait enlever un vieil égout, on a trouvé un sarcophage en pierre, à un mètre

de profondeur seulement. La longueur de ce curieux objet est d'environ 2 mètres, la largeur de 70 centimètres et la hauteur de 45, tandis que les parois présentent une épaisseur d'à peu près un décimètre. Suivant l'expert qui fut consulté, ce sarcophage daterait du Xe ou du XIe siècle.

GUELDRE.—A Kootwijk, petit hameau de cette province, des ouvriers, occupés à fouiller un terrain de bruyère, trouvèrent, à moins d'un mètre de profondeur, un cimetière germain. Plusieurs urnes furent déterrées; celles qui n'étaient pas brisées, étaient remplies d'osssements. Puis, on trouva encore un fragment d'une pierre à meule, quelques poids en pierre (de forme pointue, présentant une ouverture au milieu), une passoire en terre cuite rouge, et une urne qui se trouvait sous un bloc de granit. Tous ces objets furent envoyés au Musée royal des antiquités, à Leyde. Il y avait aussi plusieurs fragments d'objets germains en terre cuite, mais ceux-ci avaient trop souffert pour qu'on pût les transporter.

OVERIJSSEL. — A Oldenzaal, où les Sœurs de St-François font construire des écoles, on trouva, lors des déblaiements du sol, à une profondeur de deux mètres, un grand bloc de pierre, sous lequel on découvrit une petite boîte. La boîte contenait trente-six pièces d'or, datant du XVe et du XVIe siècle. Quelques-unes de ces monnaies ont la grandeur d'une pièce de cinq francs, mais elles ne sont pas plus épaisses qu'un morceau de fer blanc. Les pièces ont été frappées par les ateliers monétaires de Hollande, de Gueldre, de Brabant, de Saxe, de Cologne, de Francfort, de Flandres, de Liége, de Brême et de Dortmond.

BRABANT SEPTENTRIONAL. — Pour l'archéologie chrétienne, la dernière trouvaille que je mentionne dans cette série est sans contredit la plus importante. A une demi-lieue au Sud de la petite ville d'Oss se trouvent deux monticules aux bords de la grand' route, avec un creux dans le voisinage immédiat. Le peuple a nommé toujours ces lieux « St-Willibrord », et la tradition populaire disait que S. Willibrord qui, vers la fin du VIIe siècle, prêcha l'Évangile dans les Pays-Bas, y avait fondé une chapelle et creusé un puits miraculeux. Probablement les deux monticules n'en ont formé qu'un seul qui, plus tard, aura été coupé par la route. C'est un fait qu'on y a trouvé jadis des vestiges de fondations, et que, dans tous les temps, de pieux pèlerins y venaient chercher remède contre la fièvre. Or, un habitant d'Oss ayant fait creuser dans ce lieu, a découvert, maçonné en grandes briques, un puits d'un diamètre de 80 centimètres, et d'une profondeur de 2 mètres. Dans ce puits on a trouvé une petite image en relief, dont on ne peut distinguer avec certitude la substance. Le tableau représente une Madone avec l'Enfant-JÉSUS et contient des inscriptions latines qui ne sont plus lisibles, à l'exception des mots WILLIBRORDI ANNO DCXCV. On continue les fouilles, dans l'espoir d'y trouver les fondations de la chapelle que l'apôtre des Pays-Bas y aurait bâtie.

***

M. le baron Wittert van Hoogland, curé à La Haye, vient de faire construire une nouvelle église, dédiée à Notre-Dame du Bon Conseil. La chapelle votive est enrichie de deux tableaux, reproductions exactes du tableau miraculeux de Genazzano et du tableau représentant le transport miraculeux de cette image par les anges.

Ces reproductions ont été exécutées sur les lieux mêmes en Italie par un jeune artiste hollandais, M. G. van Hove. Le peintre a attiré l'attention du cardinal Vannutelli au point que Son Éminence l'a invité à venir compléter ses études à Rome, en lui offrant un appartement dans son propre palais.

***

Tome VIII, 5e livraison, page 441, de la *Revue*, j'ai lu avec plaisir les lignes suivantes : « Les *Semaines religieuses* auraient pour mission, si elles comprenaient toute l'étendue de leur rôle, de répandre dans le public ecclésiastique et pieux les notions d'art et d'archéologie qui font tant défaut de nos jours. »

La Hollande ne connaissait pas jusqu'ici les *Semaines religieuses*. Depuis le 1er janvier le diocèse de Haarlem possède le premier organe hollandais de ce genre. Le journal est intitulé *St Bavo*, d'après le patron du diocèse, et je constate avec joie qu'on y a réservé une large place dans ses colonnes à l'art chrétien. Les quatre livraisons qui ont paru contiennent : 1° une autotypie de l'ancienne cathédrale gothique (devenue pro-

testante) de Haarlem et une autre d'après les projets de la nouvelle cathédrale catholique que notre célèbre architecte Cuypers y construit. M. l'abbé Thompson, qui prépare une grande étude illustrée sur ce travail, en a écrit le texte qu'il continue dans la livraison n° 2. Le n° 3 donne une reproduction de la grande statue de S. Pierre à Rome et une vue à vol d'oiseau du grand hospice de Notre-Dame que l'architecte Bleys construit à Amsterdam. Le n° 4 contient un plan terrier de la nouvelle cathédrale.

Ainsi *St Bavo* promet beaucoup et semble pouvoir servir d'exemple aux *Semaines* que la *Revue* mentionne dans son articulet que je viens de citer.

Rotterdam, le 1er février.

VAN TERM.

Allemagne.

Restauration à la prussienne. — La Porta-Paphia. — Eglise de Templiers et chapelle de Jérusalem. — La collection de Langenstein. — Musée à Nurenberg. — L'autel de la Croix à Cologne.

LA cathédrale d'Erfurt (Prusse) est célèbre à juste titre par la pureté du style gothique de son chœur aux vitraux antiques, et par sa cloche, la *Gloriosa*.

L'État prussien, ayant annexé les fonds de la cathédrale, s'était mis dans l'obligation de prendre à sa charge les travaux de restauration. Plusieurs fois le Gouvernement s'est acquitté fidèlement de ce devoir, et récemment il a de nouveau affecté une somme importante à cette fin : 240.000 marks. — Que de belles choses pourrait-on faire avec un tel subside !

Seulement, lorsqu'on voit ce qu'on y a construit dans la dernière dizaine d'années, il n'y a guère lieu de s'en réjouir. Dans la chapelle du S. Sang, par exemple, dans laquelle reposent les reliques des saints EOBAN et ADOLAR, on a érigé deux autels, construits en gros blocs de marbre. Des blocs de marbre noir dans une cathédrale gothique! — On reconnut bientôt avoir commis une erreur, et les autels furent éliminés : on en a fait cadeau à une pauvre église de campagne et à quelque chapelle éloignée. Mais les nombreux milliers de marks qu'ils ont coûtés sont perdus. De même, on plaça au-dessus du grand escalier (qui, par 70 marches, mène, de la place Frédéric-Guillaume à l'église) deux colonnes informes de grès, et... on les démolit immédiatement après, pour les remplacer par des colonnes de fer.

On se demande si les nouveaux travaux de « restauration » se feront d'après la même méthode. On est un peu inquiet à cet égard, puisqu'en novembre un des magnifiques vitraux du chœur a été enlevé : on l'a envoyé à Berlin afin de le faire renouveler. La fabrique de l'église n'a pas consenti à cette restauration, ce qui n'a pas empêché le Gouvernement de décréter que la restauration de ce vitrail serait un travail d'essai et que, si celui-ci réussit, les autres vitraux prendront le même chemin.

Il vaudrait mieux que le Gouvernement commençât par remplacer le maître-autel par un autel gothique. L'autel actuel masque une partie des trois vitraux du chœur; il date de la période du rococo et fait, dans la cathédrale, l'effet le plus fâcheux.

* * *

L'ancienne porte romaine à Cologne, la *Porta Paphia*, a heureusement échappé à la démolition dont les travaux d'agrandissement du « Domplatz » (place de la Cathédrale) la menacèrent. Le monument est transporté dans une autre partie de la ville.

* * *

Dans l'ancienne église des Templiers à Quartschen, près de Cüstrin (prov. de Brandenbourg, Prusse) on a découvert de grandes peintures murales. Elles représentent probablement les douze apôtres.

Le Comité provincial, préposé aux monuments, en a référé au ministre des cultes en lui demandant les sommes nécessaires à une restauration de ces fresques.

La dépense est évaluée à plusieurs milliers de marks.

Le même Comité a fait restaurer, au prix de 20,000 marks, l'église du couvent à Zinna. Une partie de cette somme (8,000 marks) a été payée par l'empereur Guillaume de sa cassette privée.

* * *

L'église, dite « de Jérusalem », à Berlin, est affectée, depuis la Réforme, au culte protestant. C'est un édifice d'origine catholique ; sa fondation remonte à l'an 1484, et la tradition désigne comme fondateurs le comte Eitelfritz de Hohenzollern et un patricien berlinois, Jehan Mueller, à son retour d'un pèlerinage au S. Sépulcre.

Les archives démontrent que la tradition populaire est exacte quant au comte de Hohenzollern ; quant à Mueller, les archéologues pensent qu'il a seulement pourvu aux décors de la chapelle. Alors l'église n'était encore que « la Chapelle de Hierusalem ».

C'est probablement à ce patricien que la chapelle devait la représentation plastique du S. Sépulcre. Suivant le mesurage de Tobler, le chemin de la Passion à Jérusalem, entre le tribunal de Pilate et le lieu de la crucifixion, est de 850 pas. Or, la distance entre la dite chapelle et l'ancien pont de Ste-Gertrude, qui se trouvait près de la porte Ste-Gertrude, est du même nombre de pas.

Depuis l'agrandissement de la chapelle par M. Gerlach, il n'y a plus de vestige de l'ancien oratoire. Dans le mur septentrional une plaque commémorative est le seul souvenir de « la petite église de Hierusalem » qui fut, aux temps catholiques, le lieu de pèlerinage le plus renommé du vieux Berlin.

***

Complétons la notice que la *Revue* a publiée dans son dernier numéro au sujet des anciens vitraux de la collection Douglas. Les experts ont évalué la collection, réunie au château de Langenstein, de 120,000 à 150,000 marks.

Elle comprenait 59 numéros. Nombre d'amateurs, et même dix-huit directeurs de Musées se trouvaient à la vente à Cologne. Les enchères n'ont duré que deux heures, mais elles furent très vives. La vente rapporta la somme totale de 223,000 marks.

Les plus hauts prix ont été payés par le directeur du Musée de Bâle, qui a acheté les vitraux faits d'après les cartons de Holbein : un Ecce Homo 4,600, un S. Christophe 6,500, une Mater Dolorosa 5,100, un S. Wolfgang 7,900, une Crucifixion 29,800 marks. Un S. George, par Hans Baldung Grien, fut acheté par le Musée de Berlin 14,400 marks ; d'autres œuvres du même artiste ont été acquises par les Musées de Nurenberg, Bâle et Soleure.

***

On voit par ce fait que la ville de Nurenberg n'a pas encore perdu son ancien goût pour l'art. Du reste, elle vient d'en donner une nouvelle preuve éclatante.

Le Musée Germanique de cette ville va prendre une extension considérable. Au cours de 1896 on a acheté trois immeubles à cette fin, au prix de 45,000 marks, et, à la fin de 1897, un grand édifice coûtant 120,000 marks. On a transporté dans cet hôtel la précieuse collection de gravures sur cuivre et des eaux-fortes que possède le Musée, et dont le nombre de pièces dépasse le chiffre de 200,000. De même on y a logé la bibliothèque qui compte plus de 200,000 volumes, et les archives qui contiennent des actes et des documents d'une grande valeur historique.

Mais ce qui est particulièrement remarquable, c'est que tout cela se fait par l'initiative privée des amateurs d'art et de science. C'est par eux que les sommes nécessaires à ces achats, sont recueillies ; on a simplement ouvert une souscription de mille marks chacune. Cent et vingt souscripteurs y ont pris part. Avant que la chose ne fût devenue publique, on avait réuni, principalement à Nurenberg et à Munich, un capital de 50,000 marks.

***

On s'occupe, dans la cathédrale de Cologne, de la restauration du *Kreuzaltar*, « autel de la Croix », qui est situé près de la sacristie. Cet autel, de marbre noir, en style antique, fut érigé en 1683 par le chanoine Heinrich von Mering, à ses frais et d'après son projet, comme en rend témoignage une inscription placée à la partie inférieure, côté sud de l'autel. (La tombe du dit chanoine se trouve près de cet autel, au mur septentrional, au-dessus de la porte qui mène à la crypte ; le monument est construit en marbre noir, et présente le buste du chanoine et quelques figures d'anges, en bronze.)

L'autel de la Croix porte ce nom à cause de son crucifix en bois, qui a été toujours l'objet d'une grande vénération à Cologne.

Le corps du divin Crucifié, de grandeur naturelle, est en style roman. On suppose qu'il provient de l'archevêque Gero (969-976) qui, d'après Gelenius, avait une dévotion particulière pour la Ste Croix. D'autres, au contraire, pensent qu'il ne peut être antérieur au XIe siècle.

Quoi qu'il en soit, la figure est très noble ; les bras ne sont pas tendus avec raideur, mais les mains font plutôt un geste de bénédiction. La tête ne porte pas la couronne d'épines qui s'y trouvait probablement autrefois ; l'auréole ne montre plus sa dorure antique, mais quelques spécimens seulement des cristaux de roche qui l'ont décorée sont encore visibles ; la dorure de la draperie qui couvre les reins jusqu'aux genoux a également disparu.

La figure gothique en bois qui se trouve au côté droit de la croix et qui représente un chevalier, ne prouve rien contre l'antiquité de la croix. Cette figure est l'effigie d'un chevalier d'Einenberg qui en fit don avant de partir pour la croisade ; elle fut ajoutée beaucoup plus tard, comme le témoigne son style, de la dernière période gothique.

Angleterre.

Les Nouvelles Constructions pour South Kensington Museum ; — La Cathédrale de Westminster ; — Un Accident d'Echafaudage ; — Découverte à Londres ; — Un "Ecce Homo" exposé à Londres ; — Gracieuse action de S. M. la Reine ; — Restauration importante à Douvres.

SUIVANT son habitude, le « *Builder* » a donné un magnifique numéro de Nouvel An, dont les principaux sujets sont le plan et une grande vue, — admirablement dessinée, — de l'abbaye de Melrose (Écosse) ; de charmantes illustrations d'Edinburgh, de son château grandiose, et de typiques bâtiments d'architecture locale ; et un délicieux croquis, — inutile de dire qu'il est de M. Brewer, — d'un quartier monastique à Londres au moyen âge. Le quartier en question, — bien changé de nos jours, — est celui d'Ely Place, près d'Holborn, où les évêques d'Ely avaient leur palais et leur chapelle. Cette chapelle, construite en 1290, fut affectée au culte nouveau, à la Réforme, par force majeure ; fut rachetée en 1876 pour la sauver de démolition ; mais les gracieuses tourelles des quatre coins qui figurent dans la gravure n'y sont plus.

***

Les « Chaudières » près de South-Kensington ont disparu et une palissade a été commencée en quelques endroits autour de la place qu'elles occupaient, — signe d'activité prochaine. Les plans adoptés il y a plusieurs années seront, cependant, considérablement modifiés, et rien ne peut se faire aux bâtiments nouveaux avant que le Parlement ait prononcé sur les modifications à y introduire. C'est M. Aston Webb, le restaurateur de l'église de St-Bartholomew, Smithfield, qui est l'architecte des nouvelles constructions.

***

Le « *Monitor* », dans son numéro du 4 février, donne un supplément illustré sur notre cathédrale ; la vue intérieure, par M. Brewer, donne une bonne idée de son imposante grandeur ; dans le même numéro se trouve le portrait de S. É. le cardinal Vaughan, d'après une photographie, ainsi que des reproductions photographiques de la procession faite à l'occasion de la pose de la première pierre de la cathédrale, et des vues des constructions à différentes époques. Il y a également un tableau des détails comparatifs de la nouvelle cathédrale avec nos plus grandes cathédrales anciennes et l'abbaye de Westminster. Les travaux avancent à grands pas. Les colonnes du grand portail sont en place, et les murs, construits à la hauteur de leurs chapiteaux, s'élèvent tout autour.

***

Un accident d'échafaudage a eu lieu en janvier aux travaux de la cathédrale de Westminster, des planches autour d'une colonne cédant sous le poids de brouettes chargées de briques. Quatre ouvriers ont été précipités sur le sol d'une hauteur de 5 à 6 mètres ; ils ont dû être transportés à l'hôpital.

***

Toujours excellente, « *The Architectural Review* ». Pour décembre et pour janvier ce périodi-

que donne des illustrations — genre croquis — de « l'endroit le plus pittoresque du monde », — Puy-en-Velay, — une véritable révélation pour l'artiste et l'architecte. Comme croquis, les dessins de M. Pennell sont très réussis et très artistiques ; l'architecte, cependant, demanderait peut-être quelque chose de plus achevé pour le satisfaire au point de vue technique. Les numéros de janvier et de février contiennent des illustrations des travaux exécutés par feu M. Sedding, dont, peut-être, les clôtures de chœur sont les plus remarquables.

***

La construction du bas-côté de l'église du S.C. à Wimbledon fait de grands progrès. La photo-

L'église du Sacré-Cœur à Wimbledon.

graphie de cette église que nous reproduisons est intéressante. L'architecte, M. Walters, a établi une nef, dont les éléments constructifs ressemblent beaucoup à ceux de la nef à la cathédrale d'Ely. La photographie sort des ateliers de M. Dawson, de South Wimbledon, qui a bien voulu en permettre la reproduction.

***

En démolissant des maisons délabrées à Aldgate, Londres (non loin de Cripplegate), on a découvert une arcade de l'ancien prieuré de la Sainte-Trinité. Plusieurs fois elle a supporté des constructions modernes de peu de stabilité. Elle fera partie maintenant des fondations pour les nouveaux magasins qui s'élèvent dans ce quartier.

***

Un grand intérêt s'attache à la dernière peinture de M. Muncacksy, dont l'«*Ecce Homo* » est actuellement exposé dans une « galerie » à Londres.

***

Sa Majesté la Reine Victoria, au Nouvel An, a permis l'ouverture au Public de plusieurs salles de son palais de Kensington (où elle naquit), et aussi de Kew. M. Brewer a illustré à cette occasion le plafond d'une des salles du palais de Kensington, et son superbe escalier, dans le « *Daily Graphic.* »

***

On propose la restauration de l'ancienne tour de l'église N.-D., à Douvres, et l'agrandissement de l'église, la somme requise étant de £. 7000 à £. 7500. L'église date d'il y a 800 ans.

JOHN A. RANDOLPH.

Londres, le 12 février 1898.

Travaux des Sociétés savantes.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. *Séance du 3 décembre 1897.* — M. Héron de Villefosse, président, communique le rapport du P. Delattre sur les fouilles exécutées en 1896-1897 dans l'amphithéâtre romain.

Le déblaiement de l'arène est à peu près terminé ; on a découvert des substructions souterraines, des dalles, des gradins et des sièges en marbre, des rampes, des colonnes, etc. ; parmi les sculptures en marbre trouvées dans les fouilles, se trouvent un grand bas-relief de Neptune, une tête de femme, un torse de guerrier, une statuette de Diane ; puis, dans les menus objets, un grand camée, tête d'empereur, des lampes, des monnaies romaines, des poteries, des bijoux et de nombreuses inscriptions sur pierres et sur lamelles de plomb.

M. Héron de Villefosse présente, en outre, au nom du même correspondant, un travail intitulé *Marques céramiques grecques et romaines recueillies à Carthage* (Extrait de la *Revue tunisienne*), qui permet de constater l'importance des relations commerciales de la vieille cité punique avec la Grèce et les îles de l'Archipel.

Séance du 10 décembre. — M. de Vogüé communique l'ensemble des documents rapportés de Petra par le P. Lagrange.

Les monuments retrouvés ont un caractère religieux. Trois sanctuaires ont été particulièrement étudiés ; situés en dehors de la ville de Petra, ils se composent de salles ouvertes taillées dans le roc ; au fond se trouve une niche destinée à la statue de la divinité. Une inscription fait connaître que l'une de ces divinités se nommait Obodath, qui est supposé être Obedat, roi de Nabatène, divinisé après sa mort.

Séance du 17 décembre. — M. Héron de Villefosse donne lecture d'une Note de M. Paul Dissard, conservateur du Musée archéologique de Lyon, signalant une récente découverte archéologique faite non loin des restes d'une voie romaine, sur le territoire de la commune de Coligny, arrondissement de Bourg (Ain) : celle d'une magnifique statue de bronze remontant à l'époque gallo-romaine.

C'est très probablement une image d'Apollon, grande comme nature ; la tête est d'un beau style, la bouche est entr'ouverte ; les yeux, aujourd'hui vides, devaient être jadis remplis d'une matière précieuse ; les cheveux bouclés retombent souples sur la nuque ; le dessus de la tête, qui était fondu séparément et ajusté avec des rivets, n'a pas été retrouvé. Une base circulaire moulurée servait de support à la statue entièrement nue et debout.

En même temps que les restes de la statue et mêlés avec elle, on recueillait 150 fragments de deux grandes tables de bronze, dont 120 portent des inscriptions gauloises qui semblent avoir servi de calendriers. M. Dissard s'est rendu acquéreur des objets découverts pour les Musées de la ville de Lyon.

M. Ch. Bonnin, vice-résident en Indo-Chine, chargé de mission dans la Haute Asie, fait une communication sur le tombeau de Gengis-Khan, qu'il a visité dans une exploration antérieure.

Ce monument est caché dans le désert et gardé par les Mongols de l'Ordos, qui sont les descendants de ses anciens soldats. Entre autres légendes, M. Bonnin raconte celle de la lance de Gengis-Khan, plantée au milieu du désert et qui ne se rouille jamais. L'ombre invisible de l'empereur qui la tient à la main est debout à côté d'elle.

Séance du 24 décembre. — M. Héron de Villefosse communique à l'Académie les fragments d'une inscription latine que le P. Delattre a reconstituée en réunissant vingt morceaux d'une table de marbre blanc excessivement mince, trouvés sur la pente est de la colline de Saint-Louis, à Carthage.

Le président fait connaître ensuite la copie d'une inscription romaine récemment découverte à Oudna.

Séance du 29 décembre. — M. Héron de Villefosse présente le texte d'une inscription gauloise, déchiffrée par M. Dissard, conservateur des Musées archéologiques de Lyon, sur les fragments des tables de bronze découverts à Coligny, et dont il a été question dans la dernière séance.

M. Toutain présente à l'Académie les photographies des statuettes et statues en terre cuite revêtue d'un stuc polychrome, trouvées près de Tébessa.

Séance du 7 janvier 1898. — M. Héron de Villefosse, président sortant, prononce l'allocution accoutumée et M. Longnon prend place au fauteuil.

M. Bourguet, ancien membre de l'école d'Athènes, communique une inscription de Delphes, datée de 338-337, qui contient la preuve que les offrandes de Crésus ont été, malgré les assertions de Plutarque et de Diodore, fondues par les Phocidiens pendant la guerre sacrée.

Séance du 14 janvier. — M. Héron de Villefosse communique, au nom de M. J. Buche, les photographies de plusieurs morceaux de la statue de bronze trouvée près de Coligny (Ain) et dont la découverte a été signalée à l'Académie par M. Dissard.

M. Joseph Buche croit que les débris recueillis n'appartiennent pas à une statue d'Apollon, comme l'a pensé M. Dissard, mais plutôt à une statue de Mars.

Il est ensuite donné lecture d'une note de M. Jullian, sur un col d'amphore découvert, en

septembre dernier, dans le sous-sol de l'église Saint-Seurin, de Bordeaux, qui présente cette particularité de porter une marque de fabrique avec une croix. Cette croix, d'après M. Jullian, n'est point un symbole chrétien; c'est une marque destinée à reconnaître les objets frappés dans une même série ou sortis d'un même moule. Elle tenait lieu d'un numéro d'ordre.

Enfin, M. Héron de Villefosse annonce que la Société d'histoire et d'archéologie de Châlons-sur-Saône vient d'acquérir pour le Musée de cette ville une mosaïque antique trouvée à Sens, commune de Sennecey-le-Grand (Saône-et-Loire).

M. Cagnat continue la lecture du rapport de M. Roquefeuil sur les sondages opérés dans les anciens ports de Carthage sous la direction de M. le commandant Dutheil de la Rochère.

M. Babelon informe l'Académie que M. Le Blant a légué au cabinet des médailles les antiquités de toute sorte qu'il avait recueillies au cours de sa laborieuse carrière. La collection comprend : 102 pierres gravées, 13 tessères, bagues, cachets, etc., 45 lampes, 20 statuettes ou fragments de figurines ou de vases, 2 inscriptions funéraires.

M. Prou donne lecture d'un mémoire posthume de M. Le Blant sur les Commentaires des livres saints et les artistes chrétiens des premiers siècles.

M. Th. Reinach fait une communication sur un texte d'un manuscrit d'Oxford publié jadis par Cramer et dont on avait cru pouvoir déduire l'existence d'un personnage mythologique appelé Kyropalatès, époux de la déesse Irène. Il montre que cette hypothèse provient d'une fausse lecture.

M. de Vogüé offre, au nom du prince Abamelek Lazarew, un volume en russe, *Djerasch*, contenant le récit d'une excursion aux ruines de l'antique Gerasa, sur la rive gauche du Jourdain.

M. Delisle présente deux ouvrages :

1° *Actes anciens et documents concernant le bienheureux Urbain V, pape*, recueillis par le chanoine G.-H. Albanès et publiés par le chanoine M. Chevalier ;

2° *Catalogue* des manuscrits grecs, latins, français et espagnols et des portulans recueillis par feu Emmanuel Miller, publié par H. Omont, de la Bibliothèque nationale.

M. Dieulafoy rend compte d'un important travail de M. Ruschach, qui tend à prouver que l'existence de la fameuse Clémence Isaure, si populaire à Toulouse, est purement légendaire.

Société des Lettres, Sciences et Arts de Bar-le-Duc. — *Séance du 3 novembre 1897.* — M. L. Germain envoie une notice sur le *Sceau de l'Ordre du Croissant.* Ce sceau représente saint Maurice tenant devant lui un écusson, au-dessous duquel est placé le croissant, insigne des chevaliers de l'Ordre.

M. Germain communique aussi les éléments d'une discussion historique et héraldique qui s'est élevée entre lui et M. l'abbé Missel, sur *les armoiries et la devise de Jeanne d'Arc.*

Séance du 2 décembre. — M. Maxe-Werly adresse à la Société une carte numismatique du Barrois indiquant tous les ateliers monétaires de la région et signalant pour chacun d'eux la période de son activité.

M. l'abbé Hébert communique une courte note sur une croix placée au centre du village de Juvigny-en-Perthois. Elle rappelle une des pestes si nombreuses qui sévirent sur le Barrois pendant les longues guerres du XVIIe siècle.

***

Commission du Vieux Paris. — Une Commission archéologique, dite du *Vieux Paris*, vient d'être ainsi constituée : Le préfet de la Seine, *président ;* M. Lamouroux, membre du Conseil municipal, de la Commission des travaux historiques et du Comité des inscriptions parisiennes, *vice-président ;* MM. Quentin-Bauchart, John Labusquière, Pierre Baudin, Louis Lucipia, Sauton, A. Veber, Breuillé, Blondel, Chassaigne-Goyon, Froment-Meurice, conseillers municipaux ; le secrétaire général de la préfecture de la Seine ; Arsène Alexandre, Augé de Lassus, Bunel, Jules Claretie, Léopold Delisle, Detaille, Formigé, Gosselin-Lenôtre, Jules Guiffrey, Laugier, Longnon, Ch. Lucas, Mareuse, Montorgueil, Ch. Normand, Périn, Victorien Sardou, Tourneux, Paul Viollet, Bouvard, Defrance, Le Roux, Brown, Le Vayer, Georges Cain, et le chef du cabinet du préfet de la Seine. MM. Lambeau, Ch. Sellier et Tesson rempliront les fonctions de secrétaires de la Commission avec voix consultative.

Aux termes de l'arrêté de M. de Selves, cette Commission devra soumettre chaque année au Conseil municipal un rapport sur ses travaux. Elle sera chargée « de rechercher les vestiges du vieux Paris, de constater leur état actuel, de veiller à leur conservation, de suivre, au jour le jour, les fouilles qui pourraient être entreprises et les transformations jugées indispensables, et d'en conserver les preuves authentiques. »

Sint Bernulphus-gilde. — La 28e réunion annuelle a eu lieu le 23 décembre 1897, au Musée archiépiscopal d'Utrecht.

Monseigneur Van Heukelum, le doyen de la Gilde, a fait rapport sur les travaux de l'année durant laquelle on a tenu quatre assemblées or-

dinaires, dans lesquelles divers membres ont fait des communications intéressantes; le voyage artistique ordinaire a eu pour but les églises romanes et gothiques de Soest, Mettler et Essen, en Westphalie.

Le doyen a entretenu la Gilde de la topographie des plus anciens sanctuaires d'Utrecht : le *Munster* et le *Dom*. C'est là que se trouve le berceau du christianisme aux Pays-Bas. On a beaucoup discuté la question de savoir laquelle de ces deux églises fut la première, laquelle des deux fut fondée par S. Willibrord lui-même? L'orateur communiqua une étude de M. Muller, archiviste du Royaume, qui, dans la *Westdeutsche Zeitschrift* (allemande), avait démontré, en présentant les dessins d'une reconstruction, que c'est le *Munster* qui fut la cathédrale de l'apôtre des Pays-Bas. Cette étude paraîtra bientôt en langue hollandaise dans la revue *Archief voor de geschiedenis van het Aartsbisdom.*

M. Willem Mengelberg, sculpteur, a fait une conférence sur les peintures murales qui se trouvent dans les églises visitées par la Gilde au cours du voyage en Westphalie. L'orateur a illustré ses remarques par des planches en couleurs.

Enfin M. Jan Brom, ciseleur à Utrecht, a montré aux membres une gravure sur cuivre faite par l'orfèvre-dessinateur Martin Schongauer (décédé en 1486). La gravure représente un encensoir en argent, aux formes magnifiques. A l'émerveillement des assistants, il montra ensuite l'encensoir même, fait d'après ce dessin par un orfèvre d'Amsterdam à la fin du XVe siècle. On ne rencontre presque jamais en Hollande les originaux des œuvres de cette espèce, qu'on ne connaît généralement que d'après des dessins, souvent défectueux.

Académie royale d'Archéologie de Belgique. — La séance bi-mensuelle de l'Académie a été particulièrement nombreuse.

M. H. Hymans, conservateur de la bibliothèque royale et président élu pour l'année 1898, avait pris pour sujet de son discours inaugural : *Une phase de l'histoire de l'art en Chine.*

Grâce aux lettres écrites autrefois par les missionnaires catholiques, il est parvenu à reconstituer le rôle important que plusieurs d'entre eux ont joué au siècle dernier à la cour de Pékin. Choyés par l'Empereur, jouissant d'une incontestable influence, ils étaient chargés de peindre le portrait du fils du Ciel, de ses principaux courtisans, ou bien encore, de représenter des scènes guerrières, des triomphes, etc. Plusieurs de ces tableaux ont été gravés, et la bibliothèque royale a eu la bonne fortune d'acquérir toute une série de ces précieux cuivres.

M. P. Bergmans communique ensuite d'intéressantes notes au sujet d'un précieux manuscrit possédé par la bibliothèque de Gand. Il décrit les miniatures et les lettrines qui l'ornent en grand nombre; grâce à une étude de ces enluminures et à la découverte des filigranes du papier, il parvient avec certitude à établir que ce précieux volume a été composé pendant la seconde moitié du XVIe siècle.

M. le comte Am. de la Grange a donné connaissance d'un fort intéressant travail relatif au peintre Roger van der Weyden. On sait que deux villes se disputent l'honneur d'avoir vu naître ce grand artiste. M. Wauters avait précédemment voulu établir qu'il était né à Bruxelles. M. de la Grange, après une discussion fort documentée et une étude scrupuleuse des sources, prouve que l'archiviste bruxellois était dans l'erreur. Rogier van der Weyden, ou plus correctement, *Rogier de la Pasture*, vit le jour à Tournai en 1426.

M. Edm. Geudens donne ensuite lecture de la troisième partie de son travail relatif au théâtre d'Anvers, et communique nombre de détails au sujet des diverses fêtes qui y furent célébrées à la fin du siècle.

Le secrétaire, M. F. Donnet, soumet enfin à l'assemblée un colossal alambic en grès, du XVIe siècle, découvert récemment à quinze mètres de profondeur à Anvers, dans la rue des Prédicateurs.

La Société archéologique de Namur organise en l'honneur de son président, M. Alfred Bequet, une manifestation d'estime et de sympathie : elle compte lui offrir son portrait gravé.

On connaît les éminents services rendus par ce savant archéologue namurois à l'histoire de nos races antiques, tous ses mémoires publiés dans différentes revues scientifiques belges et étrangères, tout spécialement dans les *Annales de la Société archéologique de Namur*. C'est à l'initiative et à l'intelligence de M. A. Bequet que l'on doit la haute renommée dont jouissent, en Belgique et au dehors, le Musée et la Société archéologique de Namur. L'admirable classement du produit des fouilles exécutées par cette Société sous la direction de M. A. Bequet, a, en quelque sorte, rendu classiques ces collections pour l'étude archéologique de l'Europe occidentale sous la domination romaine et pendant les grandes invasions de l'époque franque.

Bibliographie.

CHRISTLICHE ICONOGRAPHIE, EIN HANDBUCH ZUM VERSTAENDNISS DER CHRISTLICHEN KUNST.

ICONOGRAPHIE CHRÉTIENNE, MANUEL POUR FACILITER L'INTELLIGENCE DE L'ART CHRÉTIEN, par Henri DETZEL. Deux vol. in-8°. Herder, Fribourg en Brisgau, 1894-96.

L'OUVRAGE de M. Henri Detzel est plus qu'un manuel ; c'est un livre important dont peuvent tirer le meilleur parti et l'artiste qui consacre son travail au culte, et le chrétien qui cherche à étudier cet art dans son esprit et dans ses principes. Comme le rappelle l'auteur dès les premières pages de son livre, par iconographie on entend la connaissance et la description des images. L'iconographie chrétienne comprend donc particulièrement la connaissance et l'explication des images qui ont pour objet les représentations de Dieu et des saints devenues traditionnelles dans l'Église du Christ, formées par l'art du peintre et du sculpteur. L'iconographie doit nous familiariser avec le cycle si considérable d'images créées au cours des siècles et dont l'étude doit se faire de manière à nous donner la connaissance de leurs modifications et de leurs développements successifs.

Cependant l'objet de ces descriptions n'est pas seulement Dieu et ses saints, mais encore tout ce qui s'y rapporte. Ce seront donc les personnes

Le Baptême du Christ. Mosaïque du baptistère à Ravenne.

mêmes avec leurs attributs et leurs caractéristiques, les faits historiques, les actes de Dieu et de ses élus tels qu'ils sont rapportés par les livres saints de l'ancienne et de la nouvelle loi, les actes du Christ et de ses apôtres tels qu'ils sont relatés par les Évangiles, les événements concernant l'Église au cours des siècles, chez toutes les nations ; ensuite la vie, les miracles et la glorification de la sainte Vierge ; enfin la liturgie et les fêtes de l'Église. Les figures symboliques sont aussi l'objet de cette étude, c'est-à-dire les symboles, les emblèmes et attributs des personnes sacrées, des mystères, etc. pris, soit dans la nature, soit dans le monde des hommes et des anges,

soit encore empruntés à l'histoire, à la légende et même à la mythologie.

Le livre se compose de deux forts volumes richement illustrés. Le premier traite de Dieu, de la sainte Vierge Marie, Mère de Dieu, des bons et mauvais esprits et des mystères divins. Dans un appendice de ce premier volume l'auteur étudie l'iconographie de la création, celle des Sybilles, des figures de l'Apocalypse, de Judas Iscariote, etc.

Dans l'avant-propos, l'auteur fait connaître le point de vue auquel il s'est placé. Dans sa pensée

Giotto. — L'Adoration des Mages. (Chapelle de l'Arena à Padoue.)

un livre sur l'iconographie chrétienne doit être une sorte d'histoire de l'art, très différent des livres qui généralement prennent le titre d'Iconographie religieuse. Le principe d'où naît en quelque sorte son ordonnance, ne doit tenir compte ni des maîtres de l'art, ni des différentes écoles auxquelles ils appartiennent. Ce sont les faits religieux et historiques, les saints mystères représentés par l'art qui doivent être étudiés dans leur esprit, et la manière dont ils ont été conçus, doit être expliquée.

Le développement successif des thèmes fournis par l'histoire sacrée, et les transformations de ces thèmes qui prennent leur origine dans l'ancien art chrétien, sont le point de départ de l'étude de M. Detzel. En la poursuivant il tient

hautement compte des traditions de l'Église manifestées par l'art religieux, continuées logiquement malgré les modifications de style. Cependant il s'attache à mettre en relief les meilleures créations de l'art aux différentes époques.

L'auteur entend poursuivre non seulement l'étude scientifique, archéologique des œuvres d'art consacrées à la foi chrétienne, mais encore un but pratique en offrant à l'artiste par l'examen et la connaissance de la tradition — que pour lui il s'agit de continuer — une direction, un appui, une confirmation dans sa mission élevée. Il espère, à notre époque, toute plongée dans le matérialisme, empêcher le chrétien de glisser dans cet abîme où tant d'artistes succombent, et le préserver aussi des rêveries d'une fantaisie trop personnelle. L'artiste qui volontairement s'écarte du terrain de la tradition de l'Église, ne pourra jamais, dans le domaine de la peinture religieuse ou des autres arts du dessin, faire quelque chose de vraiment grand.

L'iconographie chrétienne doit, nous l'avons dit, familiariser l'esprit avec le cycle des images représentant Dieu et les saints, images créées par l'art du peintre et du sculpteur, devenues traditionnelles dans l'Église. Elle doit les décrire, les expliquer et donner l'histoire des modifications qui ont pu s'introduire dans les conceptions de l'art. Mais l'objet de ces descriptions et de ces études n'est pas seulement Dieu et ses saints, il s'étend à tout ce qui se rapporte au culte.

Le second volume étudie exclusivement l'iconographie des saints, et ici, l'auteur, comme plusieurs de ses devanciers, a adopté l'ordre alphabétique, qui facilite les recherches, rendant ainsi le livre d'un usage plus pratique. Parmi les saints, les grandes figures de l'Ancien Testament sont naturellement comprises, et généralement une courte biographie explique la raison d'être des symboles et des attributs de chaque saint. Les images accompagnant ces notices hagiographiques, sont en partie empruntées aux plus anciens documents, sans exclure toutefois les œuvres des artistes de la Renaissance, celles des artistes modernes et contemporains ; les représentations ne contenant aucun attribut sont parfois admises, de même que des scènes entières de la vie et de la légende des saints. Ce qu'il importait de donner, ce sont des images ayant une valeur au point de vue de l'art et des caractéristiques des saints. L'auteur constate avec une véritable satisfaction que dans les derniers temps il s'est produit une amélioration très digne de sérieux encouragements, dans l'imagerie populaire et il cite avec éloge les publications de Desclée, Lefebvre et Cie, à Tournai, de Kühlen à Gladbach, de Desclée, De Brouwer et Cie, à Bruges ; Van de Vyvere-Petit, à Bruges et St. Norbert à Vienne. Toutes ces firmes ont d'ailleurs apporté leur concours aux illustrations données par l'auteur, ce que celui-ci constate avec reconnaissance.

Il est inutile d'insister sur l'importance des gravures et des images dans un livre qui a précisément pour objet l'étude de ces images. Les exemples donnés sous cette forme sont plus éloquents que ceux rappelés par le texte ; ils sont aussi plus persuasifs, surtout lorsque l'image est tracée par un artiste de talent. L'Iconographie de M. Detzel offre au lecteur cet enseignement dans une large mesure, l'auteur ayant été généreusement secondé par son éditeur. Le premier volume contient 220 reproductions, le second n'en donne pas moins de 318. Si M. Detzel s'est

Fra Angelico. St Albert-le-Grand. St-Marc à Florence.

montré abondant dans la mesure, il a été également large dans le choix des gravures qui sont empruntées aux monuments de toutes les époques depuis les catacombes jusqu'aux temps modernes, et aux artistes d'écoles et des tendances les plus diverses. Le choix est même tellement éclectique, qu'il semble parfois en contradiction avec le texte du livre, si précis pour recommander aux artistes la fidélité à la tradition.

« Le moyen âge, dit l'auteur, a formé un système iconographique complet. L'artiste avait alors à donner un corps à toutes les vérités de la foi ; il les présentait à l'œil du peuple pour que celui-ci les méditât dans son cœur ; sans doute il ne pouvait alors y suivre sa fantaisie et son imagination, mais il avait à les créer sous la surveillance de l'Église gardienne de la vérité. »

C'est là, personne ne l'ignore, un terrain que bon nombre d'artistes de la Renaissance ont

abandonné pour donner à leurs conceptions une sorte de matérialisme, de réalité qui, des faits rapportés par l'Évangile et l'hagiographie, font parfois de véritables peintures de genre.

Quelques peintures de cette tendance se trouvent parmi les illustrations. Citons un tableau du Caravage, représentant les apôtres Jacques, Jean et Pierre. Ce dernier tient à la main quelques poissons qui ne rappellent certainement pas le pêcheur d'âmes. On peut aussi se demander si les très nombreuses images, œuvres d'artistes contemporains d'écoles et de tendances très diverses, se présentent avec une autorité suffisante dans un ouvrage dont le but est didactique.

Sans doute, beaucoup d'entre elles sont inspirées très directement par les traditions iconographiques que nous venons de rappeler ; de ce nombre sont notamment celles qui sont dues au crayon du baron Bethune et de quelques autres artistes suivant la même orientation. Il en est d'autres qui, au contraire, inclinent plutôt vers le sentiment de la Renaissance.

Outre les compositions du baron Bethune, nous trouvons, parmi ces artistes contemporains, celles de Klein, de Steinle, de Furich, de Seitz, de l'école de Beuron, et d'autres qui, nous en convenons volontiers, ne sont pas dénuées de mérite artistique.

Quoi qu'il en soit, l'Iconographie de M. Detzel est un ouvrage hautement recommandable, plus méthodique et même plus agréable à lire que la plupart des ouvrages sur la même matière parus jusqu'à ce jour.

J. H.

A LA MÉMOIRE DE M. FRANÇOIS BAECKELMANS, ARCHITECTE. Anvers, Typographie Bellemans Frères.

Sous ce titre, M. Th. Smekens, président honoraire du tribunal de 1re instance à Anvers, érudit qui a suivi avec autant d'intérêt que de science la marche et les développements des arts en Flandre, a publié une intéressante brochure. Nous la signalons d'autant plus volontiers à l'attention de nos lecteurs, qu'elle nous permet de rappeler les travaux et la vie de François Baeckelmans, architecte de haute valeur, mais qui prenait autant de peines à se soustraire à l'attention de ses contemporains que d'autres en mettent à rechercher leurs suffrages. C'est sollicité par les anciens élèves du maître flamand, que M. Smekens a écrit une substantielle biographie du maître, et qu'il l'a publiée en y ajoutant les témoignages de regrets qui l'ont suivi dans la tombe.

François Baeckelmans est né à Anvers le 17 avril 1827. Son père, entrepreneur de charpentes et bon constructeur, était très estimé des architectes et de tous ceux qui avaient eu l'occasion de le voir à l'œuvre. Le jeune François se trouvait donc à bonne école pour recevoir, dès l'enfance, les notions les plus pratiques sur l'art de bâtir. Son goût le portait d'ailleurs à la pratique du dessin et à l'étude de l'architecture ; bientôt il fréquenta l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers, où les succès ne lui firent pas défaut. Un plus jeune frère, Louis, vint bientôt l'y rejoindre ; il étudia en même temps que lui, et, doué d'aptitudes plus brillantes que son aîné, donnait, de bonne heure, les plus grandes espérances. François Baeckelmans s'attacha dès ce moment à développer les aptitudes de son frère, et à le mettre en mesure de réaliser ses espérances. Il fit l'éducation artistique de Louis ; vit avec bonheur celui-ci remporter les premiers prix à l'Académie, et obtenir enfin en 1858, le grand prix de Rome. Bientôt les travaux abondèrent ; François se fit le collaborateur dévoué de son frère, cherchant toujours à le mettre en relief en demeurant au second plan, beaucoup plus heureux des succès de Louis que des suffrages qu'il aurait pu obtenir pour lui-même. Malheureusement la carrière de ce jeune frère, si brillante dès le début, ne fut pas longue, il mourut en 1871.

Ce n'est qu'après la mort de Louis que l'on apprécia toute la valeur de François Baeckelmans; livré à lui-même, il se signala par d'importants travaux parmi lesquels il convient de citer le palais de justice d'Anvers commencé avec la collaboration de son frère, l'église de St-Amand, de la même ville, l'église de Laar sous Sempst, près de Malines, celle du couvent des Rédemptoristes à Roulers, et un grand nombre de constructions de couvents, d'églises et de presbytères en Flandre et dans d'autres provinces de la Belgique.

Cependant parmi les nombreux travaux de François Baeckelmans, il en est deux qui lui ont permis de donner réellement la mesure de son talent. C'est l'importante église de St-Jean à Borgerhout-lez-Anvers, et celle de Notre-Dame de Bon Secours à Peruwelz, dans le Hainaut, tout près de la frontière française ; construction originale, élégante et habilement ordonnée, où l'architecte avait à satisfaire à un programme particulier et à lutter contre des conditions de terrain difficiles. Il s'en est tiré avec habileté, et a déployé dans ce travail une véritable originalité.

François Baeckelmans était excellent constructeur ; d'une conscience et d'un soin extrêmes, il regardait le décor et l'effet pittoresque comme des qualités très accessoires ; cependant les édifices qu'il a érigés sont exempts de la banalité et

de la lourdeur que l'on rencontre souvent dans les travaux d'architectes particulièrement préoccupés de la stabilité de leurs bâtisses.

François Baeckelmans est mort en 1895 très regretté de tous ceux qui ont connu cet homme modeste à l'excès, simple et droit, grand travailleur, mais toujours enclin à s'effacer. Il était professeur à l'Institut supérieur des Beaux-Arts d'Anvers et membre de la Commission royale des monuments de Belgique.

La brochure que lui consacre M. Smekens rend un service à l'art en nous conservant le récit de la vie d'un artiste distingué. Elle nous rend un service à nous-même, en nous permettant de combler une lacune et de revenir sur un souvenir qui nous est cher.

J. H.

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS ET INDUSTRIELS, AU PARC DU CINQUANTENAIRE A BRUXELLES. ANCIENNES INDUSTRIES D'ART, *Guide du Visiteur*, par Joseph DESTRÉE, conservateur.

Les Musées des arts décoratifs et industriels de Bruxelles prennent chaque jour une importance plus grande, et, dans les dernières années, des acquisitions considérables en ont augmenté la valeur. Si l'on se reporte à l'origine des collections réunies actuellement au palais du parc du Cinquantenaire, on sera surpris peut-être de leur accroissement si rapide ; on devra même reconnaître que le Gouvernement belge n'a pas été trop économe dans ses allocations, et qu'il a été généralement bien servi par ses Comités de surveillance et les savants préposés à ces nouveaux Musées. Ce qui laisse encore le plus à désirer dans l'ensemble de l'organisation, ce sont les locaux. A Bruxelles, ce sont les grandes exhibitions, internationales ou nationales, les grands concours et souvent les grandes spéculations commerciales et utilitaires, pour lesquelles on construit ; alors on bâtit tout à la hâte, avec tous les matériaux possibles, bons, médiocres ou mauvais, des agglommérats de briques et de mortier, parfois de ciment et de carton-pierre, qui ont l'air de quelque chose, et qui coûtent beaucoup. L'exposition terminée, les bazars vidés et le monde rentré dans son ornière, on trouve que ce serait vraiment dommage de démolir ces vastes constructions qui ont exigé des dépenses considérables. Il y a là de magnifiques locaux, dit-on, faciles à utiliser et que, à peu de frais, on pourrait approprier à un service public. Mais quel service ? Sera-t-il un entrepôt, une annexe des bureaux des chemins de fer, une caserne ? — Après avoir jugé que le local ne convient à aucun de ces usages, on décide qu'il est bon pour un Musée.

Vous comprenez que ces Musées ne s'y trouvent pas comme au Louvre. La bâtisse n'est pas établie sur des fondations sérieuses, ni sur des voûtes. Tout semble fait dans d'excellentes conditions pour entretenir cette humidité si redoutable dans les pays du Nord. Les constructions ne sont ni éclairées, ni divisées pour les installations d'un Musée. Peu importe ; c'est à messieurs les conservateurs à arranger les collections sur ce lit de Procuste. Si le classement méthodique ne peut guère s'y faire, si les objets précieux à tant de titres ne peuvent être garantis contre les agents de destruction, c'est évidemment la faute des Comités de surveillance, et des conservateurs.

Au bout de quelques années on sent tous les inconvénients de ces bazars érigées pour une destination provisoire et dont on a fait du définitif. Les plaintes trop fondées se produisent ; il faut en tenir compte. On en est là, en ce moment à Bruxelles. Aussi a-t-on décidé un remaniement complet des locaux. On mettra à gauche ce qui était à droite, et après avoir déménagé, emménagé et probablement endommagé les objets en les transportant d'une salle à une autre, on finira peut-être par comprendre qu'en toutes choses, une construction doit être conçue et ordonnée pour sa destination, si elle doit être réellement bonne et utile.

En attendant la solution de cette grosse question des locaux, — réservée sans doute aux générations futures — les différents Comités du Musée des arts décoratifs ont agi très opportunément, en s'occupant des catalogues et des livrets indispensables pour l'étude, et nécessaires au simple visiteur désireux de tirer quelque parti des collections qu'il vient voir. Un *Guide du Visiteur* vient d'être imprimé : c'est le travail de M. Joseph Destrée, l'un des conservateurs les plus laborieux et les plus dévoués à sa tâche. C'est une sorte de catalogue des « Anciennes industries d'art », c'est-à-dire de la section incontestablement la plus riche et la plus précieuse du Musée, et que l'auteur a intitulé *Guide du Visiteur*, titre parfaitement motivé par le texte, car c'est en effet un Guide. L'auteur a adopté les divisions suivantes : Ivoires, Orfévrerie religieuse, Orfévrerie civile, Fers forgés, Étains et Plombs, Bronzes et Dinanderies, Coffrets, Bois sculptés et Albâtres. Mobilier du XVe, du XVIe et du XVIIe siècle, Émaux peints de Limoges, Faïences françaises, Grès, Porcelaines de Chine et du Japon, Verres, Tissus coptes, Broderies, Dentelles et Broderies (très riche collection donnée par Madame Montefiore Levi), Retables, Meubles civils et monuments funéraires, Moyens de transport, Tapisseries.

Ce premier travail n'est pas un livret ; il est très loin de reprendre tous les n^os^ de ces diffé-

rentes collections, et il ne s'astreint pas non plus à un ordre méthodique absolu ; il s'interrompt parfois pour appeler l'attention du visiteur sur les pièces importantes de telle ou telle vitrine qu'il rencontre sur son chemin ; c'est un guide, comme nous l'avons dit,conducteur que le visiteur sera très heureux de consulter au cours de ses visites, et qui lui rendra des services inappréciables. Il est écrit par un homme qui a des connaissances multiples et qui a la passion des choses du passé. M. Destrée n'est pas fâché d'avoir l'occasion d'en disserter et de mettre en relief la valeur artistique et archéologique des objets confiés à sa garde. Peut-être ce sentiment, excellent en soi, se manifeste-t-il trop dans l'appréciation élogieuse des objets décrits. Le vulgaire, à la vérité, aime assez qu'on lui désigne les objets dignes de son admiration. Le visiteur qui sait, et qui étudie, préfère formuler lui-même les jugements.

Ce travail, nous l'avons dit, n'étant pas un catalogue méthodique, on ne sera pas surpris que le *Guide du Visiteur* n'ait pas le développement d'un travail définitif et complet. Il y aura lieu, plus tard, à revenir sur certains détails, à parfaire, à compléter. Mais c'est un premier pas dans une bonne voie, on doit savoir gré à M. Destrée d'y avoir mis ses soins et sa science ; il donne un exemple qui sans doute sera suivi par les autres sections du Musée des arts décoratifs.

J. H.

NOTICE SUR QUELQUES TISSUS ANTIQUES ET DU HAUT MOYEN AGE JUSQU'AU XVe SIÈCLE, avec reproductions héliographiques, par Paul Blanchet. Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts, 1897, in-f°.

M. P. Blanchet est un amateur très éclairé qui, après avoir formé une collection précieuse d'étoffes anciennes, en publie aujourd'hui les plus beaux échantillons ; et il les accompagne de commentaires très érudits. C'est un exemple qu'on ne saurait trop citer, un effort qu'on ne pourra jamais trop louer, parce que, du fond d'une province, où ils seraient certainement demeurés ignorés, il apporte des documents rares, présentés d'une façon absolument scientifique. Ce sont en effet d'excellentes héliogravures, rehaussées parfois de pâles couleurs qui nous mettent à même de juger ces échantillons de provenances si diverses, acquis en tant de lieux, réunis aujourd'hui dans une petite bourgade de l'Isère, où nul ne songerait à les aller consulter.

M. B. me semble bien connaître son sujet. Ses divisions, très nettes, sont clairement indiquées, commentées par des considérations fort justes. Mais précisément parce que sur beaucoup de points, je suis entièrement d'accord avec lui, je vais, avant de passer au détail, lui chercher une querelle absolument technique.

Qu'il s'appuye sur des autorités connues,comme les Francisque Michel, les Gerspach, les Giraud, c'est excellent. Mais pourquoi, lorsqu'il s'agit de sources, citer toujours de seconde main ? On ne saurait trop se méfier, trop prendre garde. Il ne doit pas ignorer combien d'erreurs se sont propagées pendant des siècles, sur la foi d'une référence première, absolument fausse. On n'aurait que l'embarras du choix pour en remplir une colonne.Puis,pour la science, est-ce vraiment une indication suffisante que de donner comme provenance: « Une église de Bourgogne..... vieille abbaye de Provence..... vieille église d'Auvergne » ? La discrétion du collectionneur peut lui donner le conseil de ne point divulguer l'origine de ses précieuses découvertes, c'est très humain: mais la science est plus exigeante, et tout en félicitant l'auteur d'avoir sauvé du naufrage ces souvenirs du passé, la critique historique, connaissant les lieux de dépôt primitif de ces reliques, pourrait peut-être établir leur généalogie. Les croisades, les pèlerinages, les cultes locaux, les inventaires, donnent la clé de bien des secrets. Mais revenons aux détails.

Successivement, M. B. va passer en revue les étoffes préhistoriques, les étoffes germaines et romaines, les tapisseries coptes,qui depuis les lumineux travaux de M. Maspero, ont conquis dans l'histoire de l'art la place légitime qu'elles méritaient d'occuper. Avec une grande justesse de vue, M. B. ne voit pas partout le symbolisme: il comprend que la vie, avec ses épisodes journaliers, a tenté les artistes, et que ce n'est guère qu'en arrivant aux tapisseries coptes nettement chrétiennes, qu'il faut chercher le symbolisme. Dans la première série donc, il classera les animaux, les danseurs, les combattants, les chasses, dans la seconde,avec l'auteur,nous étudierons les poissons — semblables à ceux des pierres gravées de la même époque, — le lièvre, l'aigle qui crève les yeux du loup. Mais au passage je m'arrête devant cette étoffe. Est-ce certainement la représentation du Christ victorieux ? C'est plus que probable. Mais pour le bien deviner, il faut avoir la pièce elle-même en main, avec ses tons admirablement conservés, et j'ai douté, je l'avoue, sur la gravure elle-même, jusqu'au moment où, pour me convaincre, M. B. a pris la peine de m'envoyer le document lui-même. Un fragment du même sujet, beaucoup plus grand exposé dans les vitrines des Gobelins, ne permet pas d'ailleurs un instant de doute. Quant au vœu que forme M. B. en terminant son chapitre sur

les tapisseries égyptiennes, de voir mettre au jour « l'Égypte des tombeaux », M. Maspero est là pour réaliser nos espérances.

Je partage absolument l'avis, d'ailleurs parfaitement motivé, de M. B. sur le *Clavus* vraiment si curieux, reproduit Pl. XIV. Est-ce une tapisserie gauloise, lombarde, mérovingienne ? toutes les suppositions sont permises, sauf celle de douter de son origine occidentale. Il faut, peut-être, la rapprocher du *Cavalier à cheval*, en os, trouvé à Amiens, dont M. A. Maignan a donné la description et la représentation dans la *Revue archéologique* (1). Sont-ils très éloignés l'un de l'autre ? Or les ornements, beaucoup plus visibles sur le cavalier en os, permettraient de le rapprocher du VI-VIIe siècle.

En avançant dans le Moyen Age, nous trouvons ici des suaires à peu près ignorés, orientaux et

Étoffe de Mozac.

occidentaux, d'étoffes les plus intéressantes pour les études médiévales. Maintenant aux suaires d'Arles, de Sens, d'Aix-la-Chapelle, il faudra joindre la belle étoffe de Mozac, que nous reproduisons ici, le suaire de sainte Richarde et d'autres enfin dont malheureusement, je le répète, la provenance, quoique connue de l'auteur, est beaucoup trop vaguement indiquée.

Deux pages sur les étoffes imprimées terminent le volume. M. B. se demande de quels procédés usaient les anciens. Mon Dieu, l'humanité ne marche pas si vite, qu'en beaucoup de cas, pour savoir comment travaillaient les anciens, il faille chercher bien loin. A l'exposition de 1879, M. B. n'a-t-il donc pas vu des Javanais teindre à la pipette, leurs toiles à main levée, traçant avec une invraisemblable fermeté les dessins les plus complexes ? Quant aux échantillons qu'il nous montre, ils sont certainement imprimés xylo-

1. 1847, t. II, p. 114.

graphiquement : j'en ai donné naguère les raisons dans le *Bulletin archéologique du comité* (1) à propos précisément de « l'étoffe provenant du Valais » qu'il cite comme ayant été remarqué à l'Exposition de Genève en 1896. A ce moment j'en ai

L'entrée du Christ à Jérusalem.

donné une héliogravure très poussée, et 12 planches, que le ministère aurait très volontiers certainement mises à la disposition de M. B. pour lui permettre une étude comparative qui, sous sa plume, fût devenue pour nous du plus vif intérêt.

F. DE MÉLY.

INVENTAIRE DU TRÉSOR DE L'ÉGLISE PRIMATIALE ET MÉTROPOLITAINE DE SENS, par l'abbé E. CHARTRAIRE, secrétaire de l'archevêché. — Un vol. in-8° de VII-114 pages, 60 figures. Paris, Picard, 1897. Prix : 3 fr.

NOUS n'avons pas à dire l'intérêt que présente le trésor de Sens à tout amateur des choses d'art ancien. Ce trésor jouit en effet d'une réputation bien justifiée, et d'éminents archéologues, comme Didron, de Linas, de Montaiglon, Viollet-le-Duc, et d'autres encore, l'ont étudié dans plusieurs de ses parties. Un excellent Inventaire, rédigé selon les exigences actuelles de la science, faisait pourtant défaut. Nous l'avons maintenant, grâce à M. l'abbé Chartraire. Un grand nombre de gens d'étude lui en sauront gré, et nous croyons pouvoir, en leur nom, le remercier d'avance de cet Inventaire qui, pour eux, joindra l'utile à l'agréable.

La perfection n'est pas de ce monde; et cependant, le petit volume dont nous nous occupons, est bien près, croyons-nous, de réaliser l'idéal d'un Inventaire tel que nous pouvons le concevoir : rédigé avec érudition, aussi complet que possible, illustré d'un bon nombre de figures, bien imprimé, très commode comme format, et enfin accessible à toutes les bourses.

Nos lecteurs pourront avoir quelque idée de l'ouvrage, quand ils sauront qu'il comprend 416 numéros divisés comme il suit : tapisseries, étoffes anciennes, broderies, sculpture, orfévrerie, émaillerie, peintures, monnaies, médailles et sceaux, manuscrits, imprimés et objets divers, — presque tous ces titres comprenant eux-mêmes des subdivisions. Les étoffes surtout forment, à Sens, une collection superbe composée de 70 types dont un grand nombre fort intéressants ; par exemple : le suaire de saint Victor, VIe siècle, d'après M. de Montaiglon, — le suaire de saint Siviard, abbé de Saint-Calais, diocèse du Mans, VIIIe siècle, sinon antérieur, — le suaire des saints Innocents, ceux de sainte Colombe, de saint Potentien, de

La « sainte Coupe » (trésor de Sens).

saint Léon, de saint Savinien, l'étoffe de l'Assomption reproduite dans la *Revue* (1897, p. 228), etc., etc.... Les ornements liturgiques qui, dans notre Inventaire, sont classés avec les broderies, comprennent, comme tout le monde sait, les ornements mêmes de saint Thomas Becket. — La pièce capitale des ivoires (une des subdivisions de la sculpture) est le fameux coffret byzantin du Xe ou du XIe siècle. Non seulement il est figuré dans son ensemble, mais encore chacune des 12 faces est reproduite avec le panneau de la toiture qui lui correspond. — La « sainte coupe » est bien la pièce d'orfévrerie la plus précieuse du trésor de Sens, et nous sommes heureux de la reproduire dans cette note bibliographique

1 1890.

Le savant auteur nous permettra de formuler un léger *desideratum* en vue d'une prochaine édition. Nous avons été surpris de trouver des figures de carreaux vernissés après les cristaux et après les miniatures sur émail. Ces figures ont l'avantage de garnir un blanc assez considérable,

Suaire de saint Siviard (trésor de Sens).

nous le reconnaissons, mais leur place régulière est évidemment au N° 416. S'ils ne peuvent trouver place en cet endroit, nous les verrions disparaître sans regret, puisqu'ailleurs rien ne les justifie. Mais, vétille que ce fort léger défaut, cela va sans dire, et ce n'est pas lui qui empêchera les amateurs, même les plus difficiles, d'être satisfaits de l'Inventaire de Sens.

Dom E. Roulin.

INVENTAIRE DU MOBILIER DU PREMIER PRÉSIDENT DE MONTHOLON, par M. de Beaurepaire, dans le *Bulletin de la Commission d'antiquités de la Seine Inf.* Rouen, 1897, pp. 316-326.

CHARLES François de Montholon, premier président au parlement de Rouen, mourut en 1703. Son inventaire ne manque pas d'intérêt, mais il a été cité trop sommairement : « quelques extraits » sont loin de suffire ; de plus les articles ne sont ni numérotés, ni annotés. Deux mots sont absolument nouveaux dans la terminologie spéciale de cette classe de documents : « Une *empendantée* d'anneaux de cuivre », ce qui veut dire un groupe d'anneaux, sans doute pour rideaux, enfilés dans une cordelette qui les tient suspendus. « Une petite *remuette* à enfant, couverte de brocard violet à fleurs d'argent, bordé d'un petit galon d'argent. » Le nom désigne bien la chose, il s'agit d'un berceau mobile qu'on balançait avec la main ou le pied.

X. B. de M.

SOUVENIRS DE LA GRANDE BRETAGNE ET DE L'IRLANDE A ROME, par Léon Monteuis. Arras, Sueur, 1897, in-8° de 44 pp.

Cette brochure, d'un intérêt majeur, est trop modestement appelée par l'auteur « une gerbe » ; je dirai plutôt que c'est la « moisson », presque complète, de tout ce que l'on tient à savoir de la question traitée. Écrite avec entrain, d'une façon spécialement littéraire, elle renseigne autant qu'on peut le faire avec des livres ; j'aurais préféré que les monuments fussent plus souvent consultés. L'archéologie eût fourni quelques pages de plus sur Ste Hélène (1), puisqu'on la croit originaire de la Grande Bretagne : son culte, son iconographie, son tombeau, son église. Il y avait aussi à citer du cardinal d'York plusieurs inscriptions et la donation d'un reliquaire à S.

1. *Œuvres compl.*, t. XII, pp. 462-472.

Pierre du Vatican. La méridienne de Ste-Marie des Anges méritait une mention, non moins que les débris du moyen âge conservés au collège anglais. Je ne partage pas l'admiration de M. Monteuuis pour le tombeau des Stuarts, les génies qui l'escortent étant trop franchement païens. Je lui reprocherai encore d'orthographier, à la française, *Agnani*, qui n'est que la contrefaçon de l'*Anagni* italien, traduction littérale de l'*Anagnia* de Virgile.

X. B. DE M.

INVENTARIO DEI SIGILLI IMPRESSI SULLE TEGOLE DEL TETTO DI S. MARIA MAGGIORE, par Mgr CROSTAROSA; Rome, 1896, in-4° de 42 pages, avec une planche et quatre vignettes.

Une réparation, faite récemment à la toiture de la basilique de Ste-Marie Majeure, à Rome, a amené une découverte fort curieuse. Un des chanoines, connu par son érudition et son zèle, en a profité pour examiner attentivement les tuiles qui la recouvrent. Or, aux marques qui y sont empreintes et que rehaussent presque toujours des inscriptions relatives à l'origine et au lieu de fabrication, il a constaté que 15,700 tuiles sont modernes, tandis que 6,374 sont anciennes et se répartissent ainsi : 12 du Ier siècle, 54 du IIe, 16 du IIIe, 23 du IVe, 66 du Ve et une du XVe. Cette dernière porte en rond, autour de l'écusson, le nom du pape Eugène IV : ✠ AVGENIVS *(sic)* PP IIII. Le *sigillo doliare* le plus curieux, répété 66 fois, est celui où le chrisme est entouré, en grec, des initiales du Christ, X, des saints archanges Michel et Gabriel, M. Γ. et du nom de Cassius, KACCIOV, propriétaire de l'établissement.

Des tuiles analogues ont été trouvées sur les toits de Ste-Agnès hors les murs, de Ste-Croix de Jérusalem et de Ste Constance. De semblables recherches vont se poursuivre à Ravenne, où on ne s'en était pas encore occupé.

X. B. DE M.

LES LA TRÉMOILLE PENDANT CINQ SIÈCLES, t. IV. Nantes, Grimaud, 1895, in-4°, de 276 pages.

Le duc de la Trémoille continue à extraire du riche chartrier de Thouars, des documents inédits, qui sont fort précieux pour nos études spéciales. Je citerai, entr'autres, les suivants : *Comptes de Claude de la Trémoille*, 1585-1630. — *Érection de Thouars en pairie*, 1595. — *Inventaire des bijoux et de la vaisselle plate de Claude de la Trémoille*, 1605. — *Inventaire de Charlotte de Nassau, duchesse douairière de la Trémoille*, 1631. — *Comptes de Henri de la Trémoille*, 1606-1645. — *Érection de Laval en comté*, 1429. — *Titres des ducs de la Trémoille au trône de Naples*, 1629-1649. — *Comptes de Charles II de la Trémoille*, 1624-1674. — *Cassette de pierreries de Me la princesse de Tarente*, 1650. — *Inventaire de meubles venus de Hollande*, 1677. — *Comptes de Charles III de la Trémoille*, 1679. — *Érection de la baronnie de la Chaise-le-vicomte en marquisat*, 1696. — *Inventaire des meubles du chasteau de Thouars*, 1702. Il y a dans l'ensemble de ces pièces une forte contribution à la science, actuellement en vogue, des inventaires de meubles et de bijoux.

X. B. DE M.

LA VALLÉE DE L'ARDRES, par M. CHEVALLIER, curé de Montbré ; deux plaquettes in-16, de 17 et 29 pages. Reims, 1895, 1896.

Poursuivant son inventaire archéologique, le zélé curé de l'archidiocèse de Reims passe en revue les paroisses de Mont-sur-Courville, de St-Gilles et de Fismes. Aucun monument n'est négligé, et les plus intéressants sont reproduits par de petites vignettes. Page 27, je lis : « Cette chapelle (de l'hospice de Fismes) a été bâtie en 1625, par la piété de M. Colbert, comme le relate l'inscription conservée dans l'intérieur de la chapelle. » Il eût été agréable pour le lecteur d'avoir sous les yeux la copie de cette inscription historique.

X. B. DE M.

RECHERCHES BIOGRAPHIQUES SUR JEAN FOUCAULT, SEIGNEUR DE St-GERMAIN-BEAUPRÉ, MARÉCHAL DE FRANCE ET PODESTAT D'ASTI AU XVe SIÈCLE, par le comte FOUCAULT DU DAUGNON ; Montluçon, 1897 in-8°, de 27 pages, avec armoiries.

Le podestat d'Asti, au duché de Milan, mourut en 1466. L'opuscule publie sur lui plusieurs documents inédits, écrits en italien. Les armes se blasonnaient : *D'azur, semé de fleurs de lis d'or.* Sa descendance y ajoute : pour supports, deux lions ; pour cimier du casque, une fleur de lis double ; pour timbre, une couronne ducale. En 1430, il accompagnait Jeanne d'Arc, au combat de Lagny.

X. B. DE M.

SCEAU INÉDIT DE PIERRE D'ESSONE, ABBÉ DE MOUZON (1378-1400), par Marc HUSSON ; Sedan, Laroche, 1897, in-8° de 7 pag. avec 1 pl.

Le sceau, en ellipse ogivée, est muni de son contresceau ; le sujet est le même des deux côtés. L'abbé, agenouillé et sans mitre, tient sa crosse

la volute en dehors et prie la Vierge en majesté, qui est accostée de deux patrons. L'auteur écrit : « Celui de droite paraît être S. Pierre, il porte en effet une palme de la main droite et semble tenir de la gauche les clés attachées à un long ruban. »

La droite est ici celle du spectateur, qui est la gauche du personnage principal, d'après qui il faut se régler pour l'ordre de préséance. Je verrais là les deux chefs du collège apostolique : S. Pierre, à droite, avec le livre et les clefs (la *palme* est inusitée comme attribut de S. Pierre); S. Paul, à gauche, avec le glaive levé et le livre.

On a lu, à l'exergue du contresceau : S. PARVVLVS PETRI. Je vois au contraire très distinctement : S. PARVV FRIS PETRI... *(Sigillum parvum fratris Petri). Fratris* est abrégé comme sur le scéau, il n'y a pas lieu à la moindre hésitation. Quant à *Parvv*, il manque, sur la finale, le sigle horizontal qui doit remplacer *m*.

X. B. DE M.

ÉPIGRAPHIE CAMPANAIRE ARDENNAISE. — LES CLOCHES DU CANTON DE RETHEL, par H. JADART, P. LAURENT et AL. BAUDON. — Rethel, G. Beauvarlet, libraire-éditeur, 1897, in-8° de 94 pages (avec figures héraldiques dans le texte).

LES quarante cloches que possède le canton de Rethel (dont douze pour la seule ville de Rethel) se répartissent ainsi par ordre chronologique :

1° XVIe siècle : *trois* (1513, 1517 et 1587);

2° XVIIe-XVIIIe siècles : *deux* (1601 et 1700);

3° Époque révolutionnaire : *quatre* (1791 et 1793);

4° Premier tiers du XIXe siècle : *vingt-et-une* (de 1804 à 1828);

5° Seconde moitié du XIXe siècle : *dix* (de 1850 à 1891).

A ces quarante cloches s'ajoutent treize timbres, dont deux du XVIe siècle (1513), — sept du XVIIIe siècle (de 1703 à 1717), — et quatre du XIXe siècle (1840).

Ces 53 cloches ou timbres encore existants, d'une part, les archives locales, de l'autre, fournissent les noms d'une vingtaine de fondeurs intéressants, dont les deux plus récents sont M. *Paul Drouot*, établi aux portes de Douai (Nord) en 1856, aujourd'hui retiré des affaires, et M. *Honoré Perrin-Robinet*, établi aux portes de Mézières (Ardennes) en 1859, mort récemment [1].

1. MM. Paul Drouot et Honoré Perrin-Robinet sont tous deux originaires de Maisoncelles (Haute-Marne). Ce village a produit un certain nombre d'autres fondeurs de cloches.

On reconstruit actuellement l'église de Maisoncelles, grâce au legs fait à cette intention par M. Perrin-Robinet.

Les cloches de Perrin-Robinet, qui se trouvent dans le canton de Rethel, s'étagent de 1861 à 1891 et portent, selon les dates, des signatures assez différentes. — En 1850, nous rencontrons la signature « FARNIER, FONDEUR », sans prénom et sans indication de lieu d'atelier. Nous ne croyons pas nous tromper en restituant : *Claude-Alexis Farnier* et son fils *Adolphe Farnier*, tous deux établis à cette date à Mont-devant-Sassey (Meuse), tous deux morts en 1854.

Paul Drouot et son compatriote et cousin-germain Honoré Perrin-Robinet n'ont tous deux pratiqué qu'à leurs débuts le métier de fondeur ambulant ; Claude-Alexis et Adolphe Farnier, tout en allant fondre sur place, avaient une fonderie à leur domicile ordinaire. Les fondeurs qui ont fourni le canton de Rethel durant le premier tiers du XIXe siècle et au début de l'époque révolutionnaire, ont été, au contraire, presque exclusivement des ambulants ; ils s'appelaient *Nicolas Regnault*, *Roy* ou *Le Roy*, *Claude Farnier*, *les Cochois*, *Antoine et Loiseau*, *Chevresson et Bague*. Presque tous venaient de la Lorraine, ou plutôt du Bassigny.

M. Jadart et ses collaborateurs citent des cloches de *Nicolas Regnault*, fondues en 1791 et en 1793, — de *Claude Farnier*, en 1791, 1803 et 1804, — de *Le Roy*, en 1805, — des *Cochois*, en 1816, 1821 et 1826, — des deux beaux-frères [*Antoine*] *Antoine* et [*Claude-François*] *Loiseau*, de 1820 à 1834, — et des deux beaux-frères *Chevresson et Bague*, de 1826 et de 1828. — L'année 1808 nous offre également le nom des *Cavillier*, sans que rien indique duquel ou desquels il s'agit. — *Chevresson* et *Bague* avaient un atelier à Vouziers.

Antoine et *Loiseau*, — morts tous deux à Robécourt (Vosges), le premier en 1843 et le second en 1845, — sont ceux qui ont le plus travaillé pour le canton de Rethel ; en revanche, il n'y a dans cette partie des Ardennes aucune cloche portant le nom de leur élève *Arsène Loiseau*, dit plus tard *Loiseau-Liégault*, dont M. Jadart avait rencontré plusieurs cloches, dans le canton d'Asfeld [1]. Arsène Loiseau, fils de C.-F. Loiseau, neveu d'Ant. Antoine et prédécesseur de Perrin-Robinet à Mézières, quitta les cloches à la fin de la campagne de 1858 ; il avait débuté (si nos informations personnelles sont exactes) au mois d'avril 1842 à l'atelier de la Maison-Rouge (Aisne), sur la route de Laon à Reims.

Les fondeurs de cloches antérieurs à la Révolution, que MM. Jadart, Laurent et Baudon ont retrouvés dans le canton de Rethel, sont : *Nicolas Maire* et *Barthélemy Montjehannot*, qui ont fondu

1. Cf. notre compte-rendu des *Cloches du canton d'Asfeld*, dans la *Revue de l'Art chrétien*, 1897, p. 285.

en 1513, pour l'hôtel-de-ville de Rethel, une cloche et deux « appeaux », encore existants et dont l'histoire a été racontée récemment par M. H. Lacaille, archiviste paléographe ; — *Pierre Deschamps* (1535), l'auteur du célèbre bourdon de la cathédrale de Reims, que M. Jadart a étudié à fond en 1884 ; — les lorrains *Jean Brochard* (1629), *Joseph de Saint-Martin* (1718), *Nicolas-Joseph Chevresson* (1766), — et le rémois *François Lecomte.*

Ce dernier fit en 1767-1768, pour l'église Saint-Nicolas de Rethel, une sonnerie de 18.287 livres, aujourd'hui entièrement disparue et qui était, paraît-il, la plus belle du diocèse après celles de Reims. — A défaut de cette sonnerie, il existe encore des cloches qui peuvent donner une idée du savoir-faire de ce fondeur : M. Jadart en a déjà signalées ; quand il reprendra le *Répertoire archéologique de l'arrondissement de Reims*, il en fera connaître d'autres. Nous en avons, pour notre part, rencontré deux à Fismes (Marne) : l'une à l'église paroissiale, datant de 1755 et provenant de l'abbaye de Saint-Remy de Reims ; l'autre à l'hospice, « fondue à Reims l'an de grâce 1778 ». Nous avons eu occasion d'en voir une autre, datant de 1781, œuvre de « F. et J.-B. Lecomte, père et fils, à Reims », qui sert toujours à la cathédrale de Soissons et qui a été décrite, il y a une trentaine d'années, par M. de la Prairie. — Quelle était l'origine de ces Lecomte ? étaient-ce le fils et le petit-fils du lorrain *Nicolas Lecomte*, dont on a publié des cloches, fondues dans la Hte-Marne, dans la Nièvre et dans l'Aube, durant le premier quart du XVIIIe siècle ? M. Jadart nous le dira certainement quelque jour.

A propos de François Lecomte, il convient de corriger, dans la brochure qui nous occupe, une faute de typographie, qui a occasionné l'inscription à la table d'un fondeur rémois apocryphe. C'est à tort que l'on a imprimé : « François *Lecomte* fondeur et *Bourgeois* de Reims » (p. 17) et induit de là l'existence de « *Bourgeois*, fondeur rémois » (p. 90). Le fondeur François Lecomte était bourgeois de Reims, tout simplement. — Empressons-nous d'ajouter, quoique la recherche de la paternité soit interdite, que les auteurs des *Cloches du canton de Rethel* ne doivent pas être accusés d'avoir personnellement mis au monde l'individualité campanaire en question. Avant eux, le savant docteur Vincent, dans ses *Inscriptions anciennes de l'arrondissement de Vouziers* (1892), a cité, comme ayant travaillé à Rethel avec Lecomte, « *un autre rémois nommé Bourgeois* » (p. 343, cf. p. 486). Le Dr Vincent indique comme source de son information : « MERCIER, *Le vieux Rethel*, p. 223. » — Il faut toujours rendre à César..... Rendons à Mercier la fausse monnaie qu'il a mise en circulation et que nos excellents confrères ne tiennent sans doute pas à conserver plus longtemps dans leurs collections.

MM. Vincent, Jadart, etc. ont fait connaître un certain nombre de cloches de *Bague*. N'aurait-il pas été bon de modifier, dans les *Cloches du canton de Rethel* (p. 31), le passage où ce fondeur est dit originaire des Vosges ? — Bague est bien mort dans les Vosges, où il s'était marié, mais il était originaire de la Haute-Saône.

Encore une petite remarque. Dans la bibliographie de la curieuse horloge du château d'Arnicourt (p. 49), n'y aurait-il pas eu intérêt à citer la lithographie de Jehenne, imprimée à Paris par Lemercier ?

On le voit, les notes critiques, que nous piquons en marge de la brochure de MM. Jadart, Laurent et Baudon, se réduisent à bien peu de chose. Cette brochure est une monographie très soignée, que nous voudrions voir prendre comme modèle par beaucoup de travailleurs. Elle est très riche d'informations pour l'histoire locale et elle apporte un très utile et très intéressant contingent à l'histoire de l'industrie des cloches, à l'épigraphie, et aussi, ce qui n'est pas le moins curieux, à l'histoire des mœurs campanaires d'autrefois. Le marché passé en 1766 avec N.-J. Chevresson est absolument typique à ce dernier point de vue : — avec quel luxe de petites histoires peu édifiantes on pourrait le commenter !!

JOS. BERTHELÉ.

MICHEL DE CHAUGY, ET LES AUTRES PERSONNAGES PEINTS SUR LES VOLETS DU TRIPTYQUE D'AMBIERLE, par l'abbé REURE. Brochure. Montbrisson, Brassart, 1897.

LORSQUE M. Guillien écrivit, en 1845, sa notice sur le triptyque d'Ambierle (1), l'histoire du célèbre retable restait obscure. Michel de Chaugy, le donateur, était peu connu. La plupart ne soupçonnaient même pas que le château de Chaugy existant encore à une petite distance d'Ambierle, des relations de voisinage pouvaient suffire à expliquer la présence du retable dans l'église du prieuré, sans introduire dans cette affaire le nom de Gérard de Roussillon.

Aujourd'hui ces méprises et d'autres sont dissipées, et bien peu de monuments ont une histoire plus authentique et mieux connue que le beau retable d'Ambierle, œuvre de Roger de la Pasture.

On peut, en écartant les circonstances accessoires, la dire en quelques mots : c'est ce que fait notre érudit auteur en la substantielle étude que nous signalons.

L. C.

1. V. [illegible]

LA PEINTURE FRANÇAISE DU IXe SIÈCLE A LA FIN DU XVIe SIÈCLE, par P. MANTZ. *Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts.* In-4°, 300 pp. 125 grav. Paris, L. H. May, 1897.

Prix : broché, 3 fr. 50 ; cart., 4 fr. 50.

PAUL Mantz, l'éminent écrivain d'art, avait projeté d'écrire pour la *Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts*, une histoire complète de la peinture française ; la mort est venue interrompre son labeur. Il n'eut le temps de terminer que la partie concernant la période commençant au IXe siècle, date à laquelle le savant critique fait remonter les origines de l'école nationale, et se terminant à la fin du XVIe siècle.

Le lecteur y suivra l'histoire de la peinture en France, de l'époque où elle n'était qu'un balbutiement, jusqu'au jour où elle est devenue un langage où les sentiments, aussi bien que les idées, s'expriment avec éloquence et émotion. — L'évolution de l'art médiéval français, cette évolution lente et régulière, qui se poursuit durant plus de cinq siècles, est analysée dans ce livre avec la sagacité d'un archéologue très entendu, mais avec l'indifférence d'un critique absolument froid vis à vis de la pensée chrétienne dont cet art est l'expression. L'auteur ne voit dans les admirables et touchantes productions des moines, désignés par lui sous le vocable peu sympathique : « les gens d'église », que le progrès technique et une prétendue émancipation des entraves du dogme. Le côté esthétique, pathétique et chrétien, que con-

Massacre des prévaricateurs. (Peinture du XIe siècle à St-Julien de Tours.)

La Vierge. (Peinture du XII[illegible] à St-Savin, Vienne.)

stitue l'âme de ces œuvres, est évité par l'auteur. Il nous dédommage par une érudition sûre et fort correcte, une grande finesse d'appréciation et une connaissance intime de la belle question qu'il traite ; et s'il manque de chaleur vis à vis d'un art qui incarne tous les élans de l'âme chrétienne,

La Vierge et l'Enfant Jésus. (Peinture du XIVe siècle à la cathédrale de Clermont.)

on le lui pardonnera à cause de l'impeccable correction de son langage scientifique et de sa science. Son livre, en tous cas, est une mine de renseignements utiles, qui n'avaient pas encore été réunis en un volume aussi didactique.

La mort n'a pas laissé à M. Mantz le temps

Le Buisson ardent. (Triptyque par Nicolas Froment à la cathédrale d'Aix, XVe siècle.)

de pousser jusqu'à nos jours ce sujet qui lui était familier surtout pour la période plus moderne, ce qui rend la lacune doublement regrettable. Le temps ne lui a pas permis non plus de contrôler définitivement tous les détails de son œuvre, et de mettre à profit les dernières découvertes.

Le volume est illustré avec un soin égal à celui déployé par l'éditeur pour les autres volumes de la collection ; il est précédé d'une intéressante introduction par M. O. Merson.

L. C.

ÉGLISE SAINT-ANTOINE DE VIENNOIS.

SAINT-ANTOINE de Viennois, abbaye-mère d'un ordre hospitalier célèbre, a été l'objet, l'année qui vient de s'écouler, de deux études simultanées de la part de deux des meilleurs historiens de la sculpture du moyen âge et de la Renaissance. En janvier 1896, M. J. L. Marquet de Vasselot fit à la Société des Antiquaires de France une communication *Sur des sculptures exécutées par Antoine Le Moiturier;* en 1897 cette notice a été imprimée dans les *Monuments et mémoires de la fondation Eug. Piot*, sous le titre : « *Deux œuvres d'Antoine le Moiturier.* »

En même temps M. M. Reymond faisait paraître à Grenoble une brochure intitulée « *Caractère italien de la façade de St-Antoine Isère et sculptures de le Moiturier.* » Simultanément ces deux archéologues avaient mis la main sur un renseignement de premier ordre, pour l'histoire de la sculpture française; Antoine Le Moiturier, que l'on connaissait seulement comme l'auteur du retable de Saint-Pierre d'Avignon et d'une partie du tombeau de Jean-sans-Peur, sera désormais tenu pour celui des 80 figurines qui subsistent au portail Saint-Antoine et du retable caché aujourd'hui derrière les ornements modernes du maître-autel. Il y a plus : ces sculptures permettent le mieux de reconnaître le style de l'artiste, le retable d'Avignon étant très mutilé et le tombeau de Jean-sans-Peur ayant été exécuté surtout par d'autres mains que les siennes.

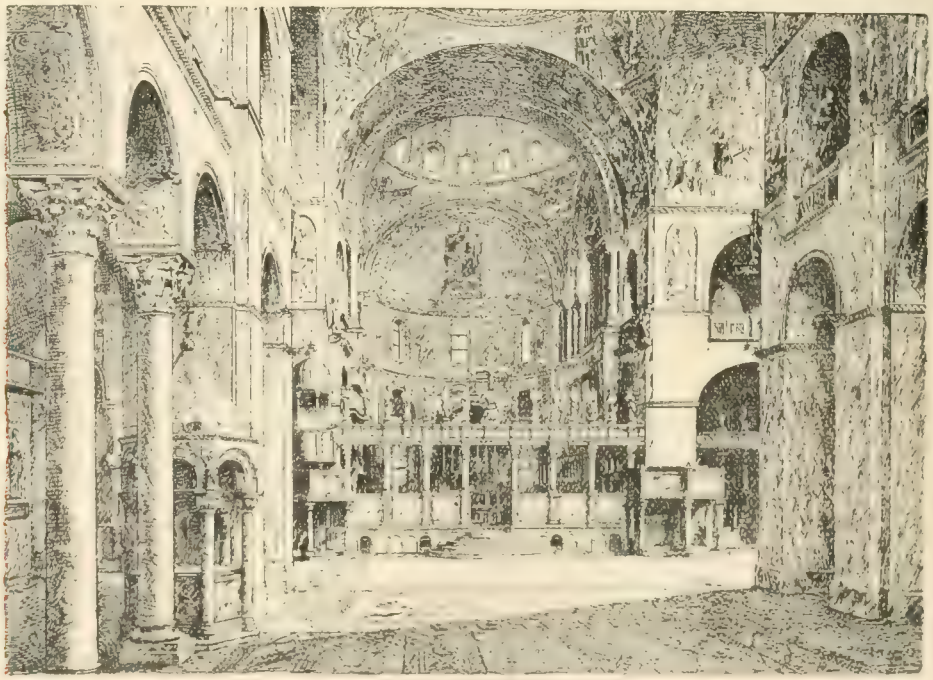
C. ENLART.

(D'après la *Correspondance historique et archéologique.*)

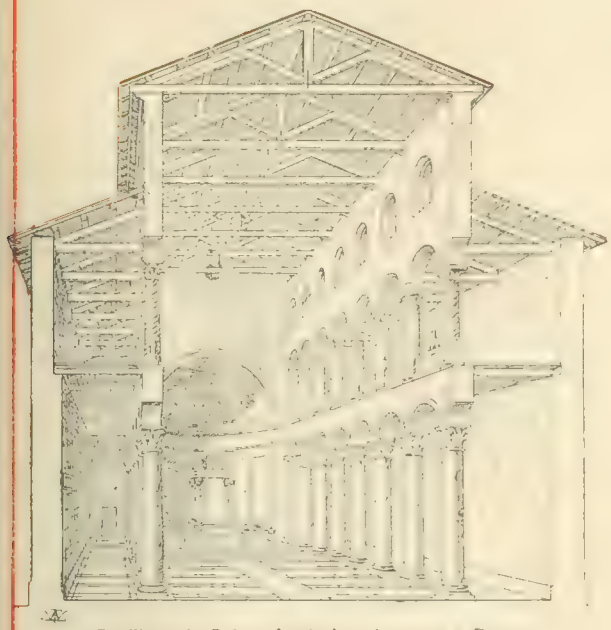
PETITE BIBLIOTHÈQUE DE VULGARISATION ARTISTIQUE. (Société française d'édition d'art, May, Dir. Prix : 0 fr. 75 le volume.)

Dans un format commode, avec beaucoup d'illustrations d'un choix exquis, ces petits tracts se proposent de semer les notions artistiques dans le grand public. C'est là un but essentiellement recommandable, et à la réalisation duquel tout fait présager le succès.

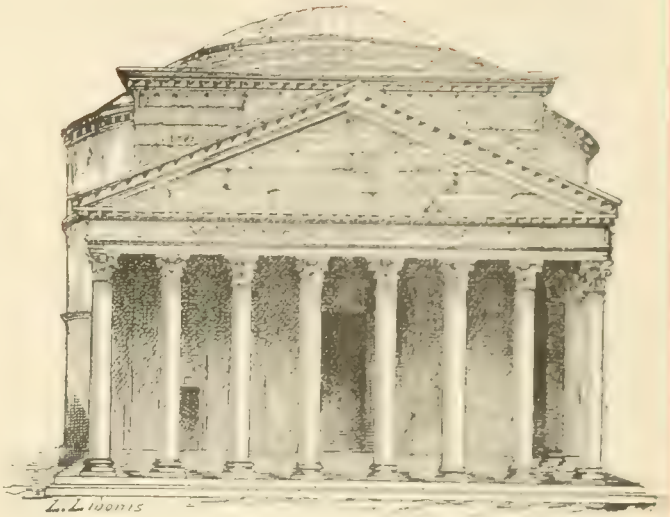
Les deux premiers volumes de cette série ont été écrits, l'un par M. Ed. Benoît-Lévy, président de la Société populaire des Beaux-Arts, l'autre par M. Edm. Pottier, conservateur-adjoint au Musée du Louvre.



Basilique de Saint-Marc a Venise.



Basilique de Sainte Agnès-hors-les-murs à Rome



Le Panthéon d'Agrippa à Rome

Coupe de l'école de Domis, au Louvre. Jupiter enlevant une femme endormie.
(Peinture chez les Grecs.)

Coupe d'Euphronios au Louvre. Thésée chez Amphitrite.
(Peinture chez les Grecs.)

Dans l'*Architecture religieuse*, M. Benoît-Lévy indique de la façon la plus précise et très rapide le moyen de reconnaître les différents styles dans les édifices religieux. Quoi de plus sot vraiment, que de ne pas reconnaître une église romane d'une église gothique ? Et de combien de jouissances artistiques les gens du monde ne sont-ils pas privés par leur ignorance des détails les plus élémentaires de l'histoire des styles !

M. Edm. Pottier leur fait connaître, dans un

Coupe de l'ancienne collection Castellani.
Éphils et son cheval.
(Peinture industrielle chez les Grecs.)

joli petit livre, *La Peinture chez les Grecs* racontée par les vases peints.

L. C.

LES CINQ JOIES DE NOTRE-DAME, par L. GERMAIN DE MAIDY, Nancy, Vagres, 1897.

Voici un joli pendant à la récente notice de M. L. Germain sur la *Légende de la Licorne* (1).

Le nombre cinq a joué un rôle important dans les combinaisons mystiques au moyen âge. Jadis on célébrait les cinq grandes fêtes de la Vierge et l'on a fait quantité de pieux rapprochements entre le nom de Marie, ses cinq lettres, et des séries de cinq significations. C'est ce que relève l'auteur, et il s'attache à rechercher la tradition des cinq joies, ou *gaudes*, qu'on retrouve dans les livres d'heures, dans les mystères, dans les vitraux, même dans la poésie sous la forme strophes, dont M. le comte Laurens de Rouvroy nous fait connaître un spécimen par une fort belle version en français.

L. C.

ON THE AUTHENTIC PORTRAITURE OF S. FRANCIS OF ASSISI, par M. H. D. WESTLAKE. Londres, Parker, 1897.— In-4°, 31 pp., illustré de nombreuses planches.

Saint François d'Assise, cette étoile du beau XIIIe siècle, illumine son Ordre, son siècle, la Société chrétienne et les arts de sa figure attachante. Son seul portrait mérite des recherches approfondies et M. Westlake a été bien inspiré de les entreprendre.

Les portraits primitifs de S. François datent de 1213-1214, et sont presque tous des souvenirs de son passage dans les cloîtres d'Espagne et d'Italie. Le premier portrait que l'auteur reproduit est celui de la chapelle St-Grégoire le Grand à Subiaco ; il diffère des autres en ce qu'il paraît avoir été esquissé pendant la vie même du Saint, vers 1216. Un portrait très bien conservé et des plus authentiques se trouve actuellement dans la chapelle de St-François à Assise ; Giunta Pisano l'a peint vers 1230. Pour apprécier cette œuvre comme il convient, il faut se pénétrer des conventions du style byzantin, qui imprégnaient le portrait à cette époque. Les têtes des portraits de Subiaco, de Gionta et des fresques de Giotto, tout en étant de mains très différentes, offrent de grandes ressemblances à cet égard.

L'auteur parle encore des portraits conservés à Ste-Marie des Anges : d'abord l'un dans la chapelle St-Charles ; un autre ornant la chambre dans laquelle S. François mourut : il fut peint, dit-on, sur le couvercle de son cercueil ; la statue de S. François, par Lucca della Robbia dans la même chapelle, fut modelée d'après un masque perdu actuellement. Pour clôturer la série des portraits du Saint représenté avec la barbe il faut citer celui de Pescia (1235).

Le portrait vénéré de St-François de Ripa à Rome date du XIIIe siècle. Il a subi de grandes et de nombreuses retouches. Il existe d'ailleurs une trentaine de ces portraits peints au XIIIe siècle.

Quelques auteurs ont assuré, que les reproductions de la figure du Père Séraphique peintes au moyen âge étaient des symboles et non des portraits. La peinture de Giotto, celle de Fra Angelico et la tête de Sienne comparées avec le portrait de la planche II de l'ouvrage prouvent, au contraire, que ces portraits ont été peints d'après la tradition et acceptés par les Franciscains.

En somme le livre de M. Westlake est du plus vif intérêt, surtout à cause de sa riche illustration, au point de vue de l'art et des impérissables souvenirs qui s'attachent à une si grande et si belle figure.

L. C.

QUEL ÉTAIT LE DISPOSITIF DE DÉFENSE DU CHATEAU DES COMTES (DE GAND) AUX Xe, XIe et XIIe SIÈCLES, par M. H. VAN DUYSE. — Broch. in-8°.

Avec le déploiement d'érudition et l'esprit qui le caractérise, l'archéologue gantois approfondit des points obscurs de l'histoire du donjon comtal en voie de restauration.

D'abord il repousse avec raison l'appellation de gallo-romain donnée à l'*opus spicatum*, qui se montre en Belgique dans deux seuls monuments anciens, le Château des Comtes et l'abbaye de

1. *Revue de l'Art chrétien*, 1897, p. 532.

Saint-Bavon, en des murs que M. V. D. incline à considérer comme contemporains. Le même appareil se voit en effet en France dans diverses constructions romanes. Il peut d'ailleurs s'expliquer techniquement et nos maçons wallons en font encore usage, comme d'un moyen convenable de former une arase horizontale avec des moëllons irréguliers, inégaux.

L'auteur recherche ensuite dans les documents écrits le dispositif des châteaux du haut moyen âge. Un récit du bienheureux Jean de Thérouanne nous fait entrevoir celui de Merchem en Flandre. Il s'élevait sur une motte entourée d'un fossé profond, muni à la crète d'une palissade de charpente ; l'enceinte était garnie de tours disposées en cercle en arrière du fossé. La forteresse se dresse au centre dans de telles conditions, que l'on accède à la porte de cette construction par un pont. Celui-ci s'élève graduellement, appuyé par des poteaux convenablement reliés, du bord extérieur du fossé, au seuil de la forteresse.

Cette description doit remonter à 1115 environ. Elle concorde avec ce qu'on sait des *mottes* de la féodalité franque ; elle rappelle le Seneca-Berg fouillé en 1895 par MM. le baron Loë et P. Saintenoy.

Ici M. V. D. se livre à un calcul de la hauteur de la motte de Merchem. Il arriva que l'évêque de Thérouanne, se rendant au château escorté de la foule, par le pont en question, celui-ci s'écroula, et le prélat fut précipité d'une hauteur de 35 pieds, d'où M. V. D. conclut que la motte avait 70 pieds de hauteur, appliquant, sans que le cas s'y prête, la règle des longueurs proportionnelles des côtés des triangles semblables. D'ailleurs ce calcul paraît avoir peu de portée utile. Il nous suffit de retenir que les châteaux à motte ont dû perdurer jusqu'au XIIe siècle. L'auteur reconnaît que le cas n'est pas celui du château de Gand et tout ce qui précède reste sans application dans l'espèce.

Suger a raconté le siège de Gournay en 1112, où l'on fit usage de tours d'approche avec pont mobile et où le château était entouré d'ouvrages extérieurs, tels que *bailles* et *lices*, deux mots dont notre auteur s'attache, sinon à préciser, du moins à discuter le sens, d'après Suger et d'autres chroniqueurs.

Après cette reconnaissance poussée au dehors, revenons au château comtal de Gand. Il paraît avoir été dépourvu de fossé extérieur. Sa porte était protégée par deux contreforts et deux tours la flanquaient; une vaste terrasse régnant au-dessus de l'entrée, en faisait un fortin complet. Les terrasses de l'espèce étaient autrefois, en temps de siège, agrandies et protégées par des hourdages. Les tours de l'enceinte, selon M. V. D., ont dû être abritées par des couvertures en charpente, sans lesquelles la position des défenseurs n'aurait pas été tenable. Il invoque à l'appui de son hypothèse une série de monuments gothiques.

Le couloir d'entrée n'était pas surbâti, des passavants établis à l'étage de l'arrière-corps dominaient le couloir et menaçaient la colonne d'attaque qui y avait pénétré. Le châtelet devenu intenable, la garnison se retranchait dans le donjon, dont la hauteur défiait l'escalade.

On a souvent insisté sur les analogies existant entre le *Steen* de Philippe d'Alsace et les forts syriens : ceux-ci offrent comme le Château de Gand d'énormes donjons carrés, mais il ne faut pas perdre de vue, que Philippe d'Alsace a établi son donjon sur des substructions remontant sans doute au Xe siècle. L'enceinte circulaire, si caractéristique, est, de son côté, un dispositif étranger à la Syrie.

Quoi qu'il en soit, la création de ce château signale une renaissance de la construction militaire; elle coïncide avec la construction par Baudouin le Bâtisseur des châteaux considérables de Mons, de Binche, de Braine, de Bouchain, et avec l'agrandissement et la fortification d'Ath, de Valenciennes, etc. Partout prévaut l'usage du procédé de blindage *(testudo)*. Viollet-le-Duc ne se serait-il pas trompé, en dotant les donjons de l'époque de toitures coniques ; ou bien l'usage de terrasses serait-il une innovation due aux ingénieurs belges du XIe siècle, inspirée des plateformes syriennes ?

L. C.

LA DERNIÈRE CARTOUCHE D'UN ARCHIVISTE. — LE GOEDENDAG. — LA FRESQUE DE LA LEUGEMEETE, par H. Van Duyse, brochure, Gand, De Brabandere, 1897.

Une querelle que nos lecteurs ont pu suivre et qui s'éternise, a donné naissance à ce pamphlet, où la littérature archéologique atteint le diapason de la polémique des gazettes (1). Il est regrettable de voir un archéologue de grand mérite se livrer à ce genre de controverse virulente.

Il serait trop ennuyeux d'extraire de ce paquet d'aiguilles acérées les bons arguments qui y sont mêlés. Bornons-nous à dire que M. V. D. repousse par la raillerie plutôt que par le syllogisme l'insinuation, malheureuse à coup sûr, de M. Van Malderghem, d'après laquelle feu Devigne aurait peut-être perpétré quelque trucage sur les peintures de la Leugemeete.

L. C.

1. Renseignement pris, la brochure est le tiré à part d'un article d'un journal politique.

EN VOYAGE ALPES ET PYRÉNÉES, par V. HUGO. In-8°, 230 pp. Paris, Hetzel, 1898.

Nous avons rendu compte du volume : *France et Belgique* qui précède celui-ci dans la série des œuvres posthumes du grand poète. Nous ne pourrions que refaire ici les mêmes réflexions sur le style pittoresque, les larges vues et le sens si droit de Victor Hugo en fait d'art monumental. Dans les pays montagneux qu'il nous décrit à présent, l'art s'efface devant la nature ; cependant l'auteur de *Notre-Dame de Paris* rencontre quelques cathédrales sur sa route, et jamais il ne refuse à leur beauté l'hommage de son admiration émue, et toujours elles éveillent en lui ces impressions contrastées qu'il exprime par de brillantes antithèses parfois un peu outrées : c'est ainsi qu'en présence du cloître de la cathédrale de Bordeaux: Rien, dit-il, n'est plus triste et plus charmant, plus imposant et plus abject. « De sombres galeries percées d'ogives à fenestrages flamboyants ;... le cloître transformé en hangar, toutes les dalles dépavées... la défroque des corbillards dans les coins obscurs, et sous ces faux cénotaphes de bois et de toile peinte, de vrais tombeaux qu'on entrevoit sous leurs sévères statues.» — Plus loin il flétrit la laideur des flèches de la cathédrale de Pampelune: « Si vous tenez à vous figurer une de ces flèches, imaginez quatre tire-bouchons supportant on ne sait quelle vascule pansue et turgescente, vulgairement nommées urnes ; ... qui ont l'air d'être nées du mariage d'une amphore et d'une cruche. Tout cela m'a peiné. J'étais parfaitement en colère. »

Mais la cathédrale, à l'intérieur, lui fait l'effet d'un poème à quatre chants : le maître-autel, le chœur, le cloître et la sacristie ; l'autel, entouré d'une muraille flottante de tapisseries et semblable à un monceau de pierreries ; entouré de meubles étincelants qu'on ne voit que dans les églises espagnoles « Au-dessus, entre les parois éclatantes d'une armoire d'or ouverte à deux battants, rayonnait une Madone à robe d'argent, la couronne impériale en tête, à travers une merveilleuse grille ouvragée par les ciseleurs magiciens du XVe siècle. »

« Le chœur de la cathédrale de Pampelune, haute et sombre menuiserie du seizième siècle, se compose de deux rangs de stalles qui occupent les trois côtés d'un carré long, dont une grille en fer, magnifique serrurerie du même temps, remplit et ferme le quatrième côté. Derrière chaque stalle est sculpté en plein dans le chêne un des saints de la liturgie. Tout le bois est coupé du ciseau souple et spirituel de la Renaissance. Au milieu du petit côté du carré qui fait face à la grille et par conséquent à l'autel, se dresse le trône de l'évêque surmonté d'un charmant clocheton à jour. »

Et le poète continue ainsi à décrire en artiste toutes les merveilles de l'antique et riche cathédrale, et il chante les quatre chants du poème bâti.

L. C.

LE MONT SAINT-MICHEL, par E. GOETHALS. In-8°, 385 pp, 12 photog. Bruxelles, Goemaere, 1897.

Les livres abondent sur le mont Saint-Michel, même les livres de vulgarisation; les archéologues ont notamment la monographie de M. Corroyer et les littérateurs, le beau livre de Paul Féval, pour ne citer que les plus récents. Mais une merveille comme celle-là peut être décrite bien des fois et donner lieu chaque fois à une œuvre artistique et littéraire nouvelle et toujours intéressante, quand elle est faite avec art, et c'est le cas pour le livre de M. Goethals, écrit d'une plume émue et bien personnelle, par un amoureux intelligent et passionné du Mont.

Aussi trouvera-t-il beaucoup de lecteurs, à ce moment surtout, où les amis de nos vieilles gloires tournent des regards anxieux vers la merveille, menacée par le « Génie ». On sait en effet les projets de chemin de fer, de remblais et d'endiguements, qu'on veut jeter entre la terre ferme et l'îlot merveilleux. Il ne s'agit point, dit l'*Univers*, d'une modeste ligne à voie étroite, à laquelle un petit arbri, masquant les remparts entre deux tours, mais du moins ne les mutilant pas, serait encore une gare assez large: on veut greffer, sur la ligne de l'Ouest, à Pontorson, un véritable embranchement qui viendrait ouvrir une large brèche au sein de ces remparts séculaires, qui dorment leur sommeil majestueux et puissant entre la grève blonde et le vieux monastère.

Il paraît que cette barbarie s'accomplira et que toutes les protestations seront vaines, contre les volontés de l'Administration. Le seul résultat qu'on en puisse espérer, c'est que la grande voie soit remplacée par un étroit chemin de fer, entrant sous la porte de l'*Avancée*, aboutissant au seuil de la pittoresque rue du Mont sous un petit hangar...

Et pourtant ce n'est rien encore que le chemin de fer, auprès de certain autre plan, gigantesque et monstrueux, que couve aussi l'Administration. On veut tout simplement supprimer la mer autour du Mont Saint-Michel. Une digue immense étendrait sa muraille au milieu de la baie, par delà le Mont, et ferait de la grève une vaste prairie. La merveille du Mont, cette position unique au monde, cet incomparable rocher qui, du sein de la mer, s'élance vers le ciel, à quatre-

vingt-dix-mètres de hauteur, émergeant du sable ou entouré des eaux, toute l'admirable étrangeté du Mont disparaîtrait. Le Mont prendrait sa retraite; il s'installerait dans ses terres. L'Administration, pour quelques mètres carrés de culture, aurait anéanti l'une des merveilles de la France.

DICTIONNAIRE DES SYMBOLES, EMBLÈMES ET ATTRIBUTS, à l'usage des Artistes et Amateurs, par M. P. Verneuil. In-8°. pp. 190. H. Laurens, Paris, 1897.

Les manuels de symbolique et d'iconographie ne nous manquent pas, mais un petit dictionnaire réunissant les données les plus utiles du symbolisme des divers temps, à savoir de la mythologie, de la mystique chrétienne, avec la caractéristique des saints, avec le langage des fleurs, pareil livre faisait défaut. Il constitue, il est vrai, un singulier amalgame, mais par le temps d'éclectisme qui court, il est incontestable qu'il peut venir à point, surtout à ces artistes mercantiles, qui doivent avoir dans leur sac de quoi servir Dieu et le diable, ou du moins à ces professionnels qui peuvent être appelés aux besognes les plus variées et passent de la décoration d'un café-concert à l'ornementation d'un oratoire. Couleurs, fleurs, animaux, héros, dieux, saints, et ils y trouveront tout catalogué en bon ordre, avec renseignements assez justes. Bien d'autres personnes y puiseront des renseignements intéressants. Les archéologues eux-mêmes en seront aidés pour mieux suivre le symbolisme d'une œuvre d'art, ainsi que les jeunes littérateurs, pour une meilleure intelligence des auteurs classiques de l'antiquité ou des pages relatives à l'art chrétien.

L. C.

Périodiques.

ARCHIVES LIÉGEOISES [1].

L'ORGANE qui se présente aujourd'hui au public lettré, sous le titre : *Archives liégeoises*, n'est pas nouveau. Il a paru pendant les six derniers mois de l'année 1897, sous le titre de : *Chronique de la Société d'Art et d'histoire du diocèse de Liége*, mais était réservé aux seuls membres de cette Société. Le succès de ces premiers numéros a engagé les auteurs à offrir les *Archives liégeoises* à tous ceux qu'intéresse le passé du pays. Le domaine de leurs études provisoires restera limité à l'ancien pays et à l'ancien diocèse de Liége. Mais ils espèrent pouvoir, dans un avenir rapproché, faire entrer dans ce cadre toute l'histoire de Belgique.

1. Les *Archives liégeoises* paraissent le 15 de chaque mois, en huit, dix ou douze pages de deux colonnes et forment, à la fin de l'année, un volume de cent quarante pages environ, accompagné de tables complètes.

Le prix d'abonnement a été fixé à 5 francs pour la Belgique, 6 francs pour l'étranger.

REVUE D'ARCHÉOLOGIE POITEVINE, publiée sous la direction de Mgr X. Barbier de Montault [1]. Paraît par livraison mensuelle de 32 pages avec phototypies et simili-gravures.

Prix : 12 francs par an. Le numéro : 1 fr. 25.

S'il est en France un érudit doué et outillé de la façon la plus parfaite pour entreprendre la publication d'une revue d'archéologie, c'est sans conteste le savant prélat poitevin. Nous serions heureux de le voir fonder un organe de l'archéologie générale. Quoique limitée au Poitou, nul doute qu'elle offrira l'intérêt le plus général, grâce à la faculté de sa direction d'élargir les questions qu'elle traite.

A la vérité, on ne lit guère les ouvrages scientifiques ; on préfère les périodiques, qui vulgarisent la science en la mettant à la portée de tous.

La Revue nouvelle sera mensuelle et bien illustrée.

L'archéologie sera exclusivement son domaine.

Au premier rang, elle se proposera l'inédit ; elle fera sortir de l'ombre et de l'oubli les richesses cachées.

Les notices, promet-on, seront courtes, mais substantielles, de manière à instruire sans fatiguer. Les manuscrits seront soumis à un comité de rédaction, qui écartera impitoyablement les longueurs, les inutilités et les questions irritantes.

Des collections subsistantes, trois surtout sont libéralement ouvertes à ses rédacteurs, ce sont celles de M. le comte de Lastic-Saint-Jal, au château de la Boutière, près Lencloître (Vienne), de M. Albert Millory, à Ternay (Vienne), et de M. le Charpentier, à Saint-Maixent (Deux-Sèvres).

La valeur de l'éditeur si distingué M. Oudin, la bonne renommée de sa maison, sont un garant du succès d'une revue qui arrive à son heure.

La publication commencera le 1er janvier prochain.

1. Tout ce qui concerne la rédaction devra être expédié à Mgr X. Barbier de Montault, rue Saint-Denis, 37, à Poitiers. Pour l'administration, s'adresser à M. Oudin, éditeur, rue de l'Éperon, à Poitiers.

Signalons parmi les collaborateurs :

Dom Besse, bénédictin à Ligugé ; MM. Bossebeuf, président de la Société archéologique de la Touraine ; le chanoine Chabauty ; L. de Farcy, d'Angers ; le capitaine Espérandieu ; le R. P. de la Croix ; de la Ménardière, professeur de l'Université de Poitiers ; Lévesque ; Luguet, professeur honoraire de l'Université de Poitiers ; Michel, directeur du Musée Saint-Jean, à Angers.

Voici quelques-uns des articles dès à présent annoncés :

Armorial des évêques de Poitiers. — Artistes : peintres, sculpteurs, orfèvres. — Les Bénitiers de chevet. — Symbolisme architectural de la cathédrale de Poitiers. — Les Chapelles domestiques. — La châsse de Thouars, XIIe siècle. — La châsse des SS. Innocents. — Les émaux champlevés de la collection Branthôme. — Les émaux champlevés du Musée de Poitiers. — Un devant d'autel en filet, de l'abbaye de Fontevrault. — Reliquaires de l'abbaye de Fontevrault. — Hagiographie : saint Hilaire, saint Léger, saint Francaire, sainte Radegonde, etc. — Lampe horaire de l'abbaye des Châtelliers. — Les maisons de la Renaissance, à Poitiers. — Photographies des monuments du Poitou. — Tapisseries de toutes les époques. — Les Vierges du Poitou. — Les vitraux de la cathédrale de Poitiers.

Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

Alexandre (Arsène). — Histoire populaire de la peinture. — École Italienne. — In-4°, 267 fig. Paris, Laurens.

* **Beaurepaire** (M. de). — Inventaire du mobilier du premier Président de Montholon, dans le *Bulletin de la Commission d'Antiquités de la Seine Inférieure.* — Pages 316-326. Rouen, 1897.

Bernadou (C.). — Émile Boeswilwald et ses collaborateurs a notre-dame de Bayonne. — In-4°, eau-forte et portrait. Bayonne, Lasserre.

Berthier (R. P. J.). O.P. — La plus ancienne danse macabre au Klingenthal, a Bale. — In-8°, grav. Paris, Lethielleux.

* **Blanchet** (Paul). — Notice sur quelques tissus antiques et du haut moyen age jusqu'au XVe siècle, avec reproductions héliographiques. — In-f°. Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts.

Bremond d'Ars (A. de). — Les anciennes cloches de paroisses et leurs inscriptions. Bénédiction des cloches de la paroisse Saint-Pierre de Riec, le 20 avril 1897. — Quimper, Cotonnec. In-8°. (Extrait du t. XXIV du *Bulletin de la Société Archéol. du Finistère.*)

Brocard (H.). — Le sculpteur Antoine Besançon, de Langres (1734-1811). — In-8°. Paris, Plon, Nourrit et Cie.

Broussolle. — La peinture religieuse aux salons de 1897 dans l'*Université catholique*, Juin 1897.

Chappée (Jules). — Le tombeau de Jean de Chanlay, évêque du Mans, à l'abbaye de Preuilly. — In-8°. Mamers, Fleury. *(Extrait de la Revue hist. et archéol. du Maine, 1897.)*

* **Chartraire** (L'abbé E.). — Inventaire du Trésor de l'église primatiale et métropolitaine de Sens. — Un vol. in-8° de vii-114 pages, 60 figures. Paris, Picard. Prix : 3 fr.

* **Chevallier** (L'abbé).— La vallée de l'Ardres. — Deux plaquettes in-16°, de 17 et 19 pages. Reims,

Chevin (L'abbé).— Dictionnaire latin-français des noms propres de lieux ayant une certaine notoriété, principalement au point de vue ecclésiastique et monastique. — In-8°. Bar-le-Duc, imp. de l'Œuvre de Saint-Paul.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

Collas (L'abbé E.). — Les cloches de Soisy sur Étioles, dans le *Bulletin de la Société historique et Archéol. de Corbeil, d'Étampes et du Hurepoix*, n° 2, 1897.

Comire (P. F. R.). — Sainte-Germaine, *Oratio Legende.* — In-8°, 218 pp. Toulouse, P. Martin.

Coville (A.). — Les finances des ducs de Bourgogne au commencement du XVe siècle, dans les *Études d'histoire du moyen âge dédiées à Gabriel Monod.* — In-8°. Paris, Cerf.

Férotin (D. Marius).—Histoire de l'abbaye de Silos. — In-4, 2 plans et 17 pl. Paris, Leroux.

Le même.— Recueil des chartes de l'abbaye de Silos. — In-8°, carte. Paris, Leroux.

* **Foucault du Daugnon** (Le comte). — Recherches biographiques sur Jean Foucault, seigneur de St-Germain-Beaupré, maréchal de France et podestat d'Asti au XVe siècle. — In-8° de 27 pages avec armoiries. Montluçon.

Fouéré-Macé (L'abbé). — Les vitraux de l'église abbatiale de Lehon. — In-8°, 58 pp., illustré. Rennes, Caillière.

* **Germain de Maidy** (L.). — Les cinq Joies de Notre-Dame. — Nancy, Vagnes.

Grosse-Dupéron (A.) et **Goudrion** (E.).—Cartulaire de l'abbaye cistercienne de Fontaine-Daniel. — In-8°, grav. Mayenne, Poirier-Béalu.

* **Hugo** (V.).— En voyage.—Alpes et Pyrénées. — In-8°, 230 pages. Paris, Hetzel.

* **Husson** (Marc). — Sceau inédit de Pierre d'Essone, abbé de Mouzon (1378-1400). — In-8° 7 pp. avec 1 pl. Sedan, Laroche.

* **Jadart** (H.), **Laurent** (P.) et **Baudon** (Al.).— — Épigraphie campanaire ardennaise. — Les cloches du canton de Rethel. — In-8° de 94 pp. avec figures dans le texte. Rethel, G. Beauvarlet.

Janssens (G. de). — Une peinture murale du XIVe siècle, a Boursay (Loir-et-Cher). — In-8°, fig. et planches. Châteaudun, imp. de la Soc. typogr.

Kristeller (Paul). — L'Œuvre de Jacopo de' Barbari. — Paris, Société internat. chalcograph. 6 pp. et XXXI pl.

* Les la Trémoille pendant cinq siècles, t. IV. — In-4° de 276 pages. Nantes, Grimaud.

Lecler (L'abbé A.). — Chronique du monastère de Saint Pierre de Solignac. — In-8°, pl. Limoges, Ducourtieux.

Les vitraux de l'église abbatiale de Saint-Laumer dans le *Loir-et-Cher*, juillet 1897.

* **Mantz** (P.). — La peinture française du IXe siècle à la fin du XVIe siècle (Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts). — In-4°, 300 pp., 125 grav. Paris, L. H. May.

Prix : broché, 3 fr. 50 ; cartonné, 4 fr. 50.

Marsy (De). — Les plaques de foyer. — In-8°, Caen, Delesques.

Le même. — Un corpus campanographique au XVIIe siècle, dans le *Bulletin monumental*, N° 5. 1897.

Maxe-Werly (L.). — L'Ornementation du foyer depuis l'époque de la Renaissance. — In-8°, fig. et pl. Paris, Imp. nationale.

Meyer (A.). — L'Art de l'émail de Limoges ancien et moderne. 2e édit. — In-8°, 2 pl. Paris, Laurens.

Molinier (E.). — Histoire des arts appliqués a l'industrie, du Ve a la fin du XVIIIe siècle. T. II: Meubles du moyen age et de la renaissance; Sculptures microscopiques: cires. — Gr. in-4°, 244 pl., XXII pl. hors texte, grav. Paris, Libr. centr. des Beaux-Arts.

Le même. — La coiffure des femmes dans quelques monuments byzantins, dans *Études d'histoire du moyen âge dédiées à Gabriel Monod.*

Montault (Mgr X. Barbier de). — Le vase antique de saint Savin. — In-4°, 2 planches. Poitiers, Blais et Roy. (Extrait des *Mémoires de la Société des Antiquaires de l'Ouest* 1897.)

* **Monteuuis** (L.). — Souvenirs de la Grande Bretagne et de l'Irlande a Rome. — In-8° de 44 pp. Arras, Sueur.

Mourier (J.). — L'art au Caucase : 2e partie. Arts industriels : l'Orfévrerie et les nielles, l'émaillerie ; t. II. — In-8°, ill. ; Paris, Maisonneuve.

Muntz (E.).— Raphael, ses tapisseries au Vatican et dans les principaux musées et collections de l'Europe. — Gr. in-folio, ill. de 9 eaux-fortes sur cuivre et de 125 gr. hors texte et dans le texte. Paris, Rothschild.

Nioré (L'abbé Ch.). — Le Vase de la Cène dans l'ancien trésor de la cathédrale de Troyes. — In-8°. Troyes, Nouel. (Extrait du t. XXXII, 3e série CIXe de la collection des *Mémoires de la société académique d'agriculture, des sciences, arts et belles-lettres du département de l'Aube.*)

Notice explicative de la mosaique de l'église de Saint-Étienne-de-Briare (Creuse). — In-8°. Orléans, Michau.

Omont (H.). — La messe grecque de Saint-Denis au moyen age dans *Études d'histoire du moyen âge dédiées à Gabriel Monod.*

* Petite Bibliothèque de vulgarisation artistique (Société française d'éditions d'art). — In-12, Paris, L. H. May.

Prix : 0 fr. 75 le volume.

Pfister (Ch.). — L'abbaye de Molesme et les origines de Nancy, dans les *Études d'histoire du moyen âge dédiées à Gabriel Monod.*

Porée (L'abbé). — Notice sur l'église de Montreuil-l'Argille. — In-8°. Évreux, Odieuvre.

Le même. — Les apôtres de Sainte-Croix de Bernay. — In-8°, grav. Paris, Plon, Nourrit et Cie.

* **Reure** (L'abbé). — Michel de Chaugy et les autres personnages peints sur les volets du triptyque d'Ambierle. — Brochure. Montbrisson, Brassart.

Thédenat (Le P. H.). — Note sur une statuette pierre de la Fortune assise. — In-8°, fig. Nogent-le-Rotrou, Daupeley.

* **Verneuil** (P.). — Dictionnaire des symboles, emblèmes et attributs, à l'usage des artistes et amateurs. — In-8°, 190 pp. Paris, H. Laurens.

Allemagne.

Ave Maria, sechszehn Blätter nach Darstellungen eines spätgothischen westphälischen Liebfrauenalters. Mit einem Vorwort. — Format 31×23 cm. — M. Gladbach, B. Kühlen. Prix 6 mark.

Bach (Max). — Études sur le tableau de Bethsabée de la galerie de Stuttgard, dans *Kunstkronik*, 10 juin 1897.

Cramer (Le Dr). — Zwei denkwuerdige ortsnamen am Niederrhein. — Gr. in-8°, 24 pp. Düsseldorf, Lintz.

Crull (F.). — Peintures ornementales anciennes de l'église de Sternberg (Mecklembourg-Schwerin) dans *Zeitschrift für christliche Kunst*, 10e année (1897).

Cornelius (Carl). — Jacopo della quercia. — In-8°, Halle-a-S., Knapp.

* **Detzel** (Henri). — Iconographie chrétienne, manuel pour faciliter l'intelligence de l'Art chrétien. — Deux vol. in-8°. Fribourg-en-Brisgau, Herder, 1894-96.

* **Faeh** (Le Dr Adolf). — Die kunst der Renaissance. — Fribourg-en-Brisgau, Herder.

Goette (Alex.). — Holbeins Totentanz und seine Vorbilder. — In-8°, pl. Strasbourg, K. J. Trubner.

Hennecke (Edg.). — Altchristliche Malerei und altkirchliche Litteratur. Eine Untersuchung über den biblischen Cyklus der Gemælde in den römischen Katakomben. — In-8°, 35 fig. Leipzig, Veit.

Keppler (Paul). — Les fresques de Burgfelden en Würtemberg, dans *Historisch-Politische Blätter*, 1 avril 1897.

Knackfuss (H.) et **Zimmermann** (Max.G.).— Algemeine Kunstgeschichte. I. Kunstgeschichte des Altertums und des Mittelalters bis zum Ende der romanischen Epoche. — In-8°, 411 fig. Bielefeld, Velhagen und Klasing.

Max-Fürst. — L'art et Charles IV, dans *Historisch-Politische Blätter*, 1er juillet 1897.

Minkus (Fr.). — Notice sur le trésor de la cathédrale de Mayence au XIIe siècle, dans *Zeitschrift für christliche Kunst*, 10e année (1897).

Müller (Dr Phil. Joseph). — Eine Philosophie des Schoenen in Natur und Kunst. — Mayence F. Kirchheim. — Prix : 6.50 mark.

Ordtmann (H.). — Vitrail du XIVe siècle de l'abbaye des Prémontrés, aujourd'hui détruite, de Speinshard, dans *Zeitschrift für christliche Kunst*, 10e année (1897).

P. M. — La grande construction en Allemagne, dans *Historisch-Politische Blätter*, 16 avril 1897.

Rauschen (G.).— Funk-Jahrbücher der christlichen Kirche unter dem Kaiser Theodosius dem Grossen, dans *Literarische Rundschau*, juin 1897.

Reber (F. von) et **Bayersdorfer** (A.).— Klassichen Skulpturenschatz. — In-8°, 6 pl. par livr. Münich, Bruckmann.

Rieffel (Fr.). — Études sur Grünewald, dans *Zeitschrift für christliche Kunst*, 10e année (1897), 2e fascic.

* Edward von Steinle's Briefwechsel mit seinen Freunden, herausgegeben und durch ein Lebensbild eingeleitet von Alphons Maria von Steinle. — 2 vol., Friburg en Brisgau, Herder, 1897.

Schmitz (N.). — Chapelle gothique primitive, a Metz, dans *Zeitschrift für christliche Kunst*, 10e année (1897).

Angleterre.

Chaffers (W.). — Marks and Monograms on European and Oriental pottery and porcelain ; with historical Notices of each manufactory. 8th ed. — In-8°, fig. London, Gibbings.

Perkins (T.). — Handbook to gothic architecture, ecclesiastical and domestic. — In-8°, fig. London, Hazell.

* **Westlake** (H.-D.). — On the authentic portraiture of S. Francis of Assisi. — In-4°, 31 pp. avec planches. Londres, Parker.

Belgique.

* A la mémoire de M. François Baeckelmans, architecte. — Anvers, Bellemans.

* **Destrée** (Joseph). — Musée des Arts décoratifs et industriels, au parc du Cinquantenaire a Bruxelles. Anciennes Industries d'art, *Guide du Visiteur*.

* **Goethals** (E.). — Le Mont Saint-Michel. — In-8°, 385 pp., 12 photogr. Bruxelles, Goemaere.

Renesse (Cte T. de). — Dictionnaire des figures héraldiques. III. 5. — In-8°, pl. Bruxelles, Société belge de librairie.

* **Van Duyse** (H.). — Quel était le dispositif de défense du chateau des Comtes de Gand aux Xe, XIe et XIIe siècles. — Broch. In-8°, Gand, Siffer.

* **Le même.** — La dernière cartouche d'un archiviste. — Le Goedendag. — La fresque de la Leugemeete. — Brochure. Gand, De Brabandere.

Hollande.

La jeunesse inaltérable et la vie éternelle, conte populaire traduit du Roumain, avec 67 eaux-fortes. Traduction de William Ritter, illustr. de M. A. J. Bauer, décorations de G. W. Dijsselhof, préface d'Arsène Alexandre. Imprimé par Mouton et Cie, La Haye. Édit. Scheltema & Holkema, Amsterdam. (Parchemin 96 fl., japon 48 fl.)

Joës a Leydis. — Sint Nicolaas, zijn feest en gebruiken, met titelplaat naar een XIIe eeuwsch beeld. — In-8°, 140 pp., G. Borg, Amsterdam.

Becker *S. J.* (V.). — Thomas a Kempis schrijver der " Navolging ". — Uitgegeven ter herinnering aan de onthulling van het Monument te Zwolle, den 10 november 1897. — In-8°, 40 pages. — Roosendaal, J. Van Poll-Suykerbuyk.

Kronenburg *C. SS. R.* (J. A. F.). — Neerlands Heiligen in vroeger eeuwen. — In-8°, 4 vol. F. H. J. Bekker, Amsterdam.

Zilcken (Ph.).— Moderne Hollandsche etsers. — 40 grav. Amsterdam, Scheltema, (fl. 27.50, hollande fl. 43.50, japon fl. 60).

Italie.

Beltrami (Luca). — Storia documentata della Certosa di Pavia. I. La fondazione e i lavori sino alla morte di G. Galeazzo Visconti (1389-1402). — In-8°, pl. Milan, U. Hoepli.

Berardi (P.). — L'abbadia de S. Benedetto in Gualdo Tadino.— In-8°, Foligno, Artigianelli.

Comitti (Chiarina). — Giovanna d'Arco : conferenza. — In-8°, Sondrio, Aroldi e Barini.

* Crostarosa (Mgr). — Inventario dei sigilli impressi sulle tegole del tetto di S. Maria Maggiore.— In-4°, 42 pp. avec planche et vignettes. Rome.

Gerbaix Di Sonnaz de Saint-Romain (C. Alb.) — Bandiere, stendardi e dessilli dei conti e duchi di Savoia, marchesi in Italia, principi in Piemonte, re di Cipro, di Sicilia, di Sardegna e d'Italia dal 1200 al 1896. — In-8°, pl. Turin, Roux e Frassati.

Gianetti (A.). — La basilica ambrosiana visitata e descritta. — In-16, pl. Milano, Migi Marchi.

Guggenheim. — Le cornici italiane, dalla meta del secolo XV° allo scorcio del secolo XVI°. — In-fol. 100 planches. Milan, U. Hœpli.

Reymond (M.).—La sculpture florentine: les prédécesseurs de l'école florentine et la sculpture florentine au XIVe siècle. — In-4°, 150 grav. Florence, Alinari.

Vasari (B.). —Le vite de'piu eccellenti pittori, edit. critica, a cura di Adolfo Venturi. I gentile da Fabriano e il Pisanello. — In-4°, Firenze, Sansoni.

Autriche-Hongrie.

Frimmel (Th. von).—Vom Sehen in der Kunstwissenschaft. — In-8°, Wien, Deuticke.

Spitzer (Hugo). — Kritische Studien zur Aesthetik der Gegenwart. — In-8°, Wien, Hof und Staatsdruckerei.

Suisse.

Kerstan (C.). — Die unsinnige Richtung der modernen Bildermalere und wirkliche Kunst. — In-8°, Zurich, Th. Schröter.

Quartier-La-Tente (Ed.). — Les rues et les édifices de la ville de Neuchatel. — In-8°, fig. Neufchatel, Attinger.

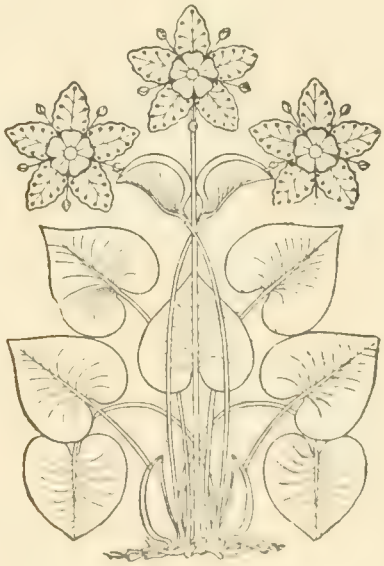
Umbriker (C.) — Die Kathedrale in St Gallen. — In-fol. Zurich, Kreutzmann.

Danemark.

Nielsen (Chr v.). — Filippo Brunellesco og grundlaeggelsen af theorien for perspektiven, avec un résumé en français. — In-4°, 4 pl. 21 fig. Copenhague, V. Trydes.

Amérique.

Evans (E.-P.). — Animal symbolism in ecclesiastical architecture ; with a bibliography. — In-8°, fig. New-York, Holt and C°.



Chronique. SOMMAIRE. — LE CONGRÈS DE RAVENNE. — LE GRAFFITE DU MONT-PALATIN. — ÉCOLES DE ST-LUC. — RESTAURATIONS. — NOUVELLES.

Le Congrès de Ravenne.

LE Congrès d'archéologie chrétienne, plusieurs fois annoncé antérieurement, s'ouvrira définitivement le 12 avril prochain à Ravenne (1).

Nous rappelons à cette occasion la belle monographie des *Mosaïques de Ravenne*, que Mgr Barbier de Montault a publiée dans nos colonnes. Nos éditeurs, MM. Desclée, De Brouwer et Cie, en ont fait une édition spéciale en vue du Congrès(2).

Le graffite du Mont Palatin.

AU mois d'avril de l'an dernier, nous visitions Rome et nous avions la bonne fortune de parcourir les ruines du Mont Palatin, en compagnie du distingué et érudit baron Rodolphe Kantzler, disciple de feu Rossi, architecte des catacombes et archéologue de grand avenir.

Nous arrêtant au bas du Palais impérial, il nous montra les murs d'une maison d'école, d'une pédagogie, où étaient élevés les enfants des esclaves de la famille impériale, et, sur ces murs vieux de vingt siècles, l'endroit où l'illustre de Rossi découvrit, en 1857, la fameuse caricature qui constitue la représentation la plus ancienne sous sa forme

Au-dessus du dessin court une inscription latine de quinze lignes, en caractères pompéiens assez difficiles à déchiffrer. Elle commence par le mot *Chrestos* et raconte l'apostolat et la passion de JÉSUS.

Nous trouvons à son sujet des détails précis dans un article de M. A. Loth, de la *Vérité*.

Cette image avec cette inscription (il s'agit de la caricature connue), c'était la preuve qu'il y avait déjà des chrétiens dans la maison de César. C'était aussi une confirmation de la vérité évangélique. Bien plus important encore par son sujet et par les mentions qui l'accompagnent est le nouveau *graffite* relevé sur la muraille d'une chambre du palais de Tibère par M. Marucchi.

D'après la description, qui en est donnée, il représente la scène elle-même du Calvaire, avec l'image du divin Crucifié, surmontée de son nom, *Christos*, et la silhouette des soldats qui entourent la croix, dont chacun est désigné par son nom.

C'est le tableau même de la Passion que nous avons ainsi sous les yeux, grossièrement mais exactement tracé par la main d'un soldat ou d'un esclave du Palais impérial.

Il est donc hors de doute que la foi chrétienne avait pénétré, dès la première heure, et même avant l'arrivée de saint Paul, dans le palais des Césars. Ce sont ces premiers chrétiens, affranchis ou esclaves, que mentionne l'apôtre dans sa lettre de Rome aux Philippiens, où il leur dit : « Tous les frères vous saluent, mais principalement ceux qui sont de la maison de César. »

Mais le témoignage principal apporté par ce précieux vérité de l'Évangile, c'est la reproduction du du Calvaire par la main d'un contemporain, ême d'un témoin, sur l'endroit le plus illustre u palais même des Empereurs.

est figurée avec l'image et le nom du divin -dessus de la croix on lit le nom du Sauveur :

it en grec. A l'époque impériale, le grec était ommune des classes inférieures (affranchis, claves), où dominait l'élément étranger. Ce e de la primitive Église d'Orient et de Rome.

ils auteurs de l'antiquité profane nous ont n du Christ, et encore les deux passages qui le , l'un de Tacite, l'autre de Josèphe, ont-ils été en à tort sans doute, mais obstinément, par iques allemands. Ces deux témoignages supait le silence, silence bien inexplicable, de ofane sur le Sauveur du monde. Les murs, et plus augustes de la Rome païenne, proclamais le nom du Christ.

oignage dans sa spontanéité, dans sa naïveté, nde force. On suppose, en effet, que le dessin provient d'un des soldats qui auraient assisté ent de JÉSUS, et qui en aurait ainsi conservé n y mettant son nom et ceux de ses cama-

après le récit des Évangiles, que devant les accompagnèrent la mort du Seigneur, le cenmmandait le détachement de soldats présents fut le premier à reconnaître la divinité du

* Crostarosa (Mgr). — Inventario dei sigilli impressi sulle tegole del tetto di S. Maria Maggiore.— In-4°, 42 pp. avec planche et vignettes. Rome.

Gerbaix Di Sonnaz de Saint-Romain (C. Alb.) — Bandiere, stendardi e dessilli dei conti e duchi di Savoia, marchesi in Italia, principi in Piemonte, re di Cipro, di Sicilia, di Sardegna e d'Italia dal 1200 al 1896. — In-8°, pl. Turin, Roux e Frassati.

Gianetti (A.). — La basilica ambrosiana visitata e descritta. — In-16, pl. Milano, Migi Marchi.

Guggenheim. — Le cornici italiane, dalla meta del secolo XV° allo scorcio del secolo XVI°. — In-fol. 100 planches. Milan, U. Hœpli.

Reymond (M.).—La sculpture florentine: les prédécesseurs de l'école florentine et la sculpture florentine au XIVe siècle. — In-4°, 150 grav. Florence, Alinari.

Vasari (B.). —Le vite de' piu eccellenti pittori, edit. critica, a cura di Adolfo Venturi. I gentile da Fabriano e il Pisanello. — In-4°, Firenze, Sansoni.

Autriche-Hongrie.

Frimmel (Th. von).—Vom Sehen in der Kunstwissenschaft. — In-8°, Wien, Deuticke.

Spitzer (Hugo). — Kritische Studien zur Aesthetik der Gegenwart. — In-8°, Wien, Hof und Staatsdruckerei.

Suisse.

Kerstan (C.). — Die unsinnige Richtung der modernen Bildermalere und wirkliche Kunst. — In-8°, Zurich, Th. Schröter.

Quartier-La-Tente (Ed.). — Les rues et les édifices de la ville de Neuchatel. — In-8°, fig. Neufchatel, Attinger.

Umbriker (C.) — Die Kathedrale in St Gallen. — In-fol. Zurich, Kreutzmann.

Danemark.

Nielsen (Chr v.). — Filippo Brunellesco og grundlaeggelsen af theorien for perspektiven, avec un résumé en français. — In-4°, 4 pl. 21 fig. Copenhague, V. Trydes.

Amérique.

Evans (E.-P.). — Animal symbolism in ecclesiastical architecture ; with a bibliography. — In-8°, fig. New-York, Holt and C°.

Supplément à la *Revue de l'Art chrétien*, Mars 1898.

ERRATUM.

D'après des nouvelles qui nous arrivent à l'instant, le fameux graffite du Palatin dont nous avons entretenu nos lecteurs dans le présent fascicule, p. 175, constitue ce qu'on appelle vulgairement une " fumisterie ".

La Rédaction.

Chronique. SOMMAIRE. — LE CONGRÈS DE RAVENNE. — LE GRAFFITE DU MONT-PALATIN. — ÉCOLES DE ST-LUC. — RESTAURATIONS. — NOUVELLES.

Le Congrès de Ravenne.

LE Congrès d'archéologie chrétienne, plusieurs fois annoncé antérieurement, s'ouvrira définitivement le 12 avril prochain à Ravenne (1).

Nous rappelons à cette occasion la belle monographie des *Mosaïques de Ravenne*, que Mgr Barbier de Montault a publiée dans nos colonnes. Nos éditeurs, MM. Desclée, De Brouwer et Cie, en ont fait une édition spéciale en vue du Congrès(2).

Le graffite du Mont Palatin.

AU mois d'avril de l'an dernier, nous visitions Rome et nous avions la bonne fortune de parcourir les ruines du Mont Palatin, en compagnie du distingué et érudit baron Rodolphe Kantzler, disciple de feu Rossi, architecte des catacombes et archéologue de grand avenir.

Nous arrêtant au bas du Palais impérial, il nous montra les murs d'une maison d'école, d'une pédagogie, où étaient élevés les enfants des esclaves de la famille impériale, et, sur ces murs vieux de vingt siècles, l'endroit où l'illustre de Rossi découvrit, en 1857, la fameuse caricature qui constitue la représentation la plus ancienne, sous sa forme ironique, de la figure du divin Crucifié (3) ; M. Marucchi, ajoutait le baron Kantzler, vient de découvrir la réponse à cette épigramme, la répartie du jeune Alexamène.

Cette trouvaille sensationnelle, dont la discrétion nous empêcha de parler ici à cette époque, est maintenant divulguée. Il s'agit d'une autre représentation du Crucifiement.

La scène est retracée par une main inexperte, et les figures, hautes de 15 centimètres, sont grossièrement exécutées. Au milieu se dresse la croix; à droite et à gauche, on aperçoit des soldats qui apportent des échelles. Le Christ est représenté au moment où il vient d'être attaché à l'instrument du supplice. A côté se tient Ponce-Pilate. Tous les personnages sont désignés par leurs noms, qui, par parenthèse, ont tous une consonnance nettement romaine.

Au-dessus du dessin court une inscription latine de quinze lignes, en caractères pompéiens assez difficiles à déchiffrer. Elle commence par le mot *Chrestos* et raconte l'apostolat et la passion de JÉSUS.

Nous trouvons à son sujet des détails précis dans un article de M. A. Loth, de la *Vérité*.

Cette image avec cette inscription (il s'agit de la caricature connue), c'était la preuve qu'il y avait déjà des chrétiens dans la maison de César. C'était aussi une confirmation de la vérité évangélique. Bien plus important encore par son sujet et par les mentions qui l'accompagnent est le nouveau *graffite* relevé sur la muraille d'une chambre du palais de Tibère par M. Marucchi.

D'après la description, qui en est donnée, il représente la scène elle-même du Calvaire, avec l'image du divin Crucifié, surmontée de son nom, *Christos*, et la silhouette des soldats qui entourent la croix, dont chacun est désigné par son nom.

C'est le tableau même de la Passion que nous avons ainsi sous les yeux, grossièrement mais exactement tracé par la main d'un soldat ou d'un esclave du Palais impérial.

Il est donc hors de doute que la foi chrétienne avait pénétré, dès la première heure, et même avant l'arrivée de saint Paul, dans le palais des Césars. Ce sont ces premiers chrétiens, affranchis ou esclaves, que mentionne l'apôtre dans sa lettre de Rome aux Philippiens, où il leur dit : « Tous les frères vous saluent, mais principalement ceux qui sont de la maison de César. »

Mais le témoignage principal apporté par ce précieux dessin à la vérité de l'Évangile, c'est la reproduction du grand fait du Calvaire par la main d'un contemporain, peut-être même d'un témoin, sur l'endroit le plus illustre de Rome, au palais même des Empereurs.

La croix est figurée avec l'image et le nom du divin Crucifié. Au-dessus de la croix on lit le nom du Sauveur : *Christos*.

Il est écrit en grec. A l'époque impériale, le grec était la langue commune des classes inférieures (affranchis, artisans, esclaves), où dominait l'élément étranger. Ce fut la langue de la primitive Église d'Orient et de Rome.

Deux seuls auteurs de l'antiquité profane nous ont laissé le nom du Christ, et encore les deux passages qui le contiennent, l'un de Tacite, l'autre de Josèphe, ont-ils été contestés, bien à tort sans doute, mais obstinément, par certains critiques allemands. Ces deux témoignages supprimés, c'était le silence, silence bien inexplicable, de l'histoire profane sur le Sauveur du monde. Les murs, et les murs les plus augustes de la Rome païenne, proclament désormais le nom du Christ.

Et ce témoignage dans sa spontanéité, dans sa naïveté, a la plus grande force. On suppose, en effet, que le dessin en question provient d'un des soldats qui auraient assisté au crucifiement de JÉSUS, et qui en aurait ainsi conservé le souvenir en y mettant son nom et ceux de ses camarades.

On sait, d'après le récit des Évangiles, que devant les prodiges qui accompagnèrent la mort du Seigneur, le centurion qui commandait le détachement de soldats présents au Calvaire, fut le premier à reconnaître la divinité du

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, 1896, p. 69 et livr. suiv.

2. S'adresser à la Société de St-Augustin, Paris, rue St-Sulpice, 30. — Rome Via della Minerva, 48.

3. Le *Bulletin communal de Rome* de 1893 à 1894 a publié un recueil de graffites parmi lesquels se trouve ce dessin fameux. — On se rappelle que celui-ci figurait le jeune écolier chrétien en adoration devant un personnage crucifié, à tête d'âne ; on lisait au-dessous : « Le dieu qu'adore Alexamène. »

Christ et qu'à sa suite les soldats confessèrent aussi qu'il était vraiment le Fils de Dieu.

Certains érudits contestent que des soldats qui crucifièrent JÉSUS fussent des légionnaires romains ; ils ne veulent voir en eux que de simples appariteurs ou agents attachés au service des magistrats romains dans l'exercice de leurs fonctions. Les Évangélistes, et saint Jean, en particulier, qui assista en personne à la Passion du divin Maître, parlent bien de soldats, et non d'auxiliaires.

C'étaient, en effet, à n'en pas douter, les soldats de la cohorte, venus avec le procurateur Ponce-Pilate, de Césarée, sa résidence, à Jérusalem pour les fêtes de Pâques, et qui devaient renforcer la garnison de l'Antonia, pour le maintien de l'ordre en ces jours de grand rassemblement. Les évangélistes qui parlent de soldats, parlent aussi de cohorte et ils en désignent très exactement les chefs, centurions et tribun. C'est bien la cohorte du procurateur de la Judée, détachée de l'armée de Syrie, qui figure dans le procès de JÉSUS avec son appareil militaire et ses chefs. Ce sont les soldats d'une des centuries de cette cohorte, conduits par leur capitaine, qui figurèrent au Calvaire et coopérèrent à ce supplice de la croix, inusité chez les Juifs.

L'un d'eux, à son retour à Rome, étant de service au palais de Tibère, aura rappelé, comme on le suppose, sur un mur du palais, la grande scène dont il avait été témoin, en redisant sans doute, comme au Calvaire, après avoir écrit le nom du Christ : « C'était vraiment le Fils de Dieu ! »

La foi n'a pas besoin des certificats humains. Mais c'est une satisfaction pour elle d'en rencontrer un comme celui-là, qui nous reporte au jour même où s'accomplissait le plus grand fait de l'histoire du monde et le plus grand des mystères de la religion, et qui nous montre l'Évangile confirmé par le plus sincère et le plus authentique des témoignages.

L. C.

Au moment de mettre sous presse, nous recevons de notre éminent correspondant de Florence M. le comm. Gerspach, la note suivante sur le même sujet.

ON a annoncé *urbi et orbi* que M. le professeur Orazio Marucchi, l'éminent archéologue romain, avait découvert récemment sur un mur du Palatin un *graffito* représentant le Christ en croix mais non encore cloué, entouré de Ponce-Pilate et d'un groupe de soldats, dont les noms, de consonnances romaines, sont mentionnés près de chacun d'eux ; on en a conclu que ces soldats avaient assisté à la scène du Golgotha.

Les figures ont environ quinze centimètres de haut.

Une inscription de quelques lignes en lettres en usage à Pompéi accompagne le sujet ; on a prétendu que le premier mot de l'inscription était *Chrestos*, et que le texte avait trait à la vie et à la mort de JÉSUS.

Ce serait là évidemment une découverte du plus haut intérêt.

Malheureusement, pour le moment du moins, cette nouvelle est empreinte d'une grande exagération

En effet, dès que les journaux eurent annoncé la découverte de cette façon, M. Marucchi s'est empressé de protester.

Il déclare avoir découvert un *graffito*, mais il ajoute en propres termes et très franchement, que le sujet *lui paraît pouvoir représenter une scène de crucifixion ;* il n'a pas encore déchiffré l'inscription et n'a parlé de sa découverte qu'à quelques amis et d'une façon dubitative.

Le savant archéologue se livre à une étude approfondie du *graffito ;* dès qu'il aura terminé ce travail très difficile, il publiera ses conclusions.

Attendons donc : lorsque le moment sera venu, nous ne manquerons pas de reprendre cette très intéressante question.

GERSPACH.

Rome, 8 février.

Écoles de Saint-Luc.

ONSIEUR le baron de Moreau, ancien ministre des Affaires étrangères à Bruxelles, présidait, au commencement de cette année, la distribution des prix aux élèves de l'école St-Luc à Liége. A cette occasion, l'honorable homme d'État a prononcé sur l'art chrétien un discours dont nous sommes heureux de pouvoir mettre quelques passages sous les yeux de nos lecteurs :

Nous avons donc fondé des écoles St-Luc, et pourquoi? dit M. de Moreau.

Parce que notre époque est une époque de grande ignorance et de grande activité industrielle...

Si l'ouvrier n'est guère chrétien, s'il n'a pas la dextérité professionnelle voulue, si, d'autre part, la lutte acharnée que se livrent les industries pour conquérir les marchés et vivre, exige des ouvriers vigoureux, intelligents et probes, multipliez les écoles professionnelles et les écoles St-Luc...

Si un enseignement mieux nourri répandait davantage les idées vraies, justes, pratiques, dans ces classes ouvrières que nous voudrions sauver du désastre, est-ce que nous verrions notamment se produire cet antagonisme insensé entre le capital et le travail, entre deux forces dont l'une ne peut s'amoindrir qu'au détriment de l'autre?...

Et au point de vue professionnel, l'ouvrier a-t-il l'habileté voulue ?...

Tout ce qui le rapproche de son divin modèle, par l'intelligence et par le cœur, donne à son travail cette ampleur, cette fécondité, cette richesse, cette perfection qui font la supériorité du produit et assure aux nations industrielles assez heureuses pour posséder une telle classe ouvrière, ce que l'on peut véritablement appeler l'empire du monde...

Comprenez-vous l'importance d'avoir de bons ouvriers, et de là, celle des écoles professionnelles que l'on multiplie partout, celle des écoles St-Luc destinées à faire des ouvriers d'élite ?

Mais, me dira-t-on, vous voulez des écoles St-Luc, vous voulez faire des artistes. A quoi bon? Qu'il faille des ouvriers experts, soit, des ouvriers honnêtes, soit encore, qu'il doive y avoir une catégorie, relativement peu nombreuse de travailleurs artistes, nous n'en disconvenons pas, mais à la masse, pourvu qu'elle soit vigoureuse et probe, à quoi bon l'art?...

Mais si des matières premières vous passez aux produits manufacturés, ne faut-il pas de l'art et beaucoup d'art pour combiner ces dessins variés qui se filent, qui se forgent, qui se sculptent, qui se moulent et qui se coulent? N'en faut-il pas beaucoup pour exercer les différents métiers, depuis les plus modestes jusqu'aux plus relevés, depuis celui de savetier jusqu'à celui d'orfèvre? Lors donc que vous vous occupez de l'enseignement du peuple, du travailleur, de l'ouvrier, vous ne pouvez pas négliger le côté artistique de sa formation...

Si l'école St-Luc cherche à faire connaître à l'élève la nature des matériaux, leur force, leur durée, leur emploi logique, elle veut surtout leur apprendre à les modeler, à les embellir, à leur donner du relief, à en faire l'expression du vrai et du beau. Il ne suffit pas de faire de nos ouvriers des hommes maniant habilement la matière, il faut leur faire acquérir la véritable intelligence de leur profession, c'est-à-dire leur faire comprendre la beauté de la forme, la pureté de la ligne et leur inspirer à tous le sens artistique de leur travail. Il faut, enfin, en faire des artistes à différents degrés et non des manœuvres. C'est ce que fait si bien l'école St-Luc.

Elle a un autre mérite. Elle a remis en honneur un principe trop oublié à notre époque. L'art est indivisible. Il se résume en ce que l'on a si justement appelé le maître-art, l'architecture. Et, en effet, l'architecture c'est l'art de la construction avec tous ses accessoires : peinture et sculpture, etc.

Parcourez nos rues commerçantes, examinez ces somptueux étalages, presque tout y est destiné à la bâtisse et à la décoration de nos monuments et de nos habitations.

Les monuments, nos habitations avec tous les objets qu'elles renferment et leur décoration, cette décoration dont on a si bien dit qu'elle est le sourire de la matière, voilà ce que l'élève doit étudier, voilà ce dont l'artiste formera un harmonieux ensemble, qui, par sa solidité, sa convenance et sa grâce, soit à la fois pratique et beau.

Ainsi en est-il de nos anciens monuments. Ils sont le résultat de la collaboration d'une foule d'artistes, travaillant côte à côte, chacun mettant l'empreinte de sa personnalité, et dans ce merveilleux orchestre, on l'a dit avec raison, « chacun donne sa note spéciale et produit ces chefs-d'œuvre harmonieux où la variété se retrouve dans l'unité. »

Phidias et Praxitèle ne dédaignaient pas de faire servir leur immortel ciseau à tailler le marbre des métopes et des frises, Raphaël peignit les loges et les stanzes du Palais pontifical. Ils ne travaillaient pas pour les musées, le musée dont un auteur spirituel a dit qu'il est l'hôpital pour les débris d'une civilisation qui s'en va. C'est trop sévère !

Ainsi tout s'harmonise dans l'architecture. La peinture et la sculpture viennent embellir de leurs couleurs et de leur vie les lignes et membrures de l'édifice ou de l'habitation comme aussi des divers objets qui en forment le mobilier...

L'art chrétien, oui l'art chrétien ! Mais y a-t-il un art chrétien ?

Voici en quels termes éloquents Donoso Cortès répondait à cette question : « Mettez les hommes, disait-il, devant les pyramides d'Égypte et ils vous diront : Une civilisation grandiose et barbare a passé ici. Mettez-les devant les statues et les temples grecs et ils vous diront : Une civilisation gracieuse, éphémère et brillante a passé ici. Mettez-les devant un monument romain et ils vous diront : Un grand peuple a passé ici.

« Devant une cathédrale gothique, voyant tant de majesté unie à tant de grâce, à la fois une si sévère unité dans une si riche variété, ils vous diront : Ici, a passé le peuple, le plus grand de l'histoire, la plus prodigieuse des civilisations humaines. Ce peuple devait avoir la grandeur colossale de l'Égypte, la grâce brillante de la Grèce, la foi imposante de Rome et avec elles quelque chose qui est mieux que le fort, que le brillant, que la grandiosité, quelque chose qui est l'éternel et le parfait. »

Emprisonné dans les limites du temps, l'art antique ne comprenait qu'à demi ces envolées du génie qui percent les voûtes du ciel. Il rasait la terre d'un vol régulier, beau parfois, mais timide. Religion de l'Éternel, le christianisme se dilate dans l'infini! A peine sortie des catacombes, cette basilique de l'ancienne Rome qu'il adopte et où il exerce son culte, lui paraît trop petite. Il y étouffe avec ses dogmes et l'immensité de son Dieu. Alors, il élargit ces murs, il prolonge ces nefs, il recule ces colonnes, il repousse ces voûtes, il monte, monte encore, sans fin, sans terme, et lance dans les airs ces flèches merveilleuses qui semblent vouloir porter jusqu'au Ciel les hommages de la terre...

La religion chrétienne a donc élevé l'art à des hauteurs jusque-là inconnues.

Restaurations.

Bruges. — Jamais les travaux de restauration n'ont été plus nombreux, ni plus importants à Bruges.

La salle gothique de l'hôtel-de-ville continue à se transformer avantageusement.

Le Gruuthuuse est l'objet d'une vraie résurrection qui sera bientôt complète.

Le premier lot de la restauration de la *Poorterslogie* a été adjugé. Ce local historique renaîtra bientôt de ses ruines et fera un digne pendant au Tonlieu, encore un joyau mis en relief par l'édilité actuelle, et fera un fond approprié au quai Spinola, si pittoresque.

Le Conseil de fabrique de l'église Notre-Dame, imitant celui de Saint-Gilles, a décidé la démolition de toutes les constructions parasites qui masquent et enlaidissent la façade de cette église ; l'œuvre de démolition, préliminaire à la restauration, commencera sans retard. Voilà une décision qui réjouira tous les amis de l'art.

A ce propos, il a été parlé, dit la *Patrie*, de l'Administration des hospices civils et il lui a été suggéré l'idée de restaurer le vis-à-vis de Notre-Dame : l'hôpital. Il est peu d'administrations qui aient donné plus de preuves de goût artistique, plus d'encouragements à l'œuvre de la régénération architecturale de la cité, que celle des hospices. Qu'on se rappelle seulement le style et le coup d'œil d'ensemble du nouvel hospice pour femmes incurables, qui constitue pour ce côté de la ville ce que l'école normale est de l'autre, la

réfection de ses musées, la restauration de l'église de la Poterie aujourd'hui si heureusement complétée par celle des *Pesthuizen* qui est une reconstruction.

Depuis nombre d'années, dit le correspondant de la *Chronique des Travaux publics*, l'opinion publique réclame l'élargissement de la rue Notre-Dame, entre l'église de ce nom et l'hôpital Saint-Jean.

A cet effet il faudra démolir les ajoutes affreuses bâties jadis contre la façade ouest de l'église, garnir celle-ci d'un portail monumental, percer des croisées et rebâtir les deux tourelles qui surmontent l'entrée principale, actuellement masquée. Le tout formerait donc une restauration importante.

Il y a quelques années, l'architecte De La Censerie a dressé de ces travaux un plan d'ensemble très remarquable. Le bruit court aujourd'hui que le Conseil de fabrique de l'église est sur le point de mettre ces travaux en adjudication. De plus, on assure que la Commission des hospices, de son côté, fera restaurer les bâtiments de l'hôpital Saint-Jean, ainsi que les pignons de l'hospice de la Maternité, qui occupent l'autre côté de la rue.

Les milliers d'étrangers qui visitent annuellement le musée de l'hôpital, celui de l'Académie, l'église Notre-Dame et le palais Gruuthuuse, doivent tous passer par la rue dont l'élargissement est projeté ; il est donc hautement désirable que cet élargissement et les restaurations en question soient exécutés sans plus de retard. La ville y gagnera un coin remarquable, une rue pittoresque en plus.

On le voit, l'ère des travaux artistiques n'est pas close et avec l'inauguration des nouvelles installations maritimes, pourra coïncider celle de la reconstitution d'une série incomparable de monuments civils et religieux arrachés par des Administrateurs éclairés à une destruction qui, pour d'aucuns, paraissait approcher rapidement.

Tous ceux qui s'intéressent à l'embellissement de cette vieille ville attendent avec impatience l'arrêté royal autorisant le comblement des fossés intérieur et extérieur qui longent le rempart du Bassin et le boulevard de la Toison d'Or. Cet arrêté permettra également d'entamer les travaux de restauration de la porte d'Ostende, d'après les plans de M. l'architecte De Wulf.

LA Commission royale des monuments, s'étant rendue à Wavre pour examiner l'église Saint-Jean-Baptiste, a reconnu la valeur artistique de ce temple et a proposé de faire dresser un projet complet de restauration. Ce projet, qui est actuellement soumis à l'approbation des autorités supérieures, sera bientôt mis à exécution. L'édifice sera entièrement dégagé et rétabli à son ancien niveau. L'église est de la dernière période ogivale.

Peintures anciennes. — M. Bressers-Blanchaert de Gand, continue, avec une patiente dextérité, à mettre au jour, dans l'ancienne église de Neeroeteren, les anciennes peintures murales et à les calquer sur papier, avec une scrupuleuse exactitude.

Bientôt ces peintures remarquables, que le badigeon avait cachées de nombreuses années, feront l'admiration des artistes visitant le Musée des Beaux-Arts dans la capitale.

Ce que le peintre vient de mettre au jour dans le transsept, surpasse en intérêt les trouvailles déjà faites.

D'autre part on a placé deux magnifiques vitraux au chœur de la même église ; ils sortent de la maison Joseph Casier de Gand. Comme le chœur était déjà orné de trois verrières, l'exécutant a naturellement été obligé d'harmoniser son travail, en quoi il a parfaitement réussi.

La Chapelle française dans la cathédrale de Loreto d'Ancona. — Des travaux de décoration ont été entrepris dans la chapelle de Saint-Louis des Français à Loreto d'Ancona par M. Charles Lameire.

L'année dernière cet artiste avait orné les voûtes de la chapelle de Saint-Louis avec des anges portant les instruments de la Passion. Dans cette chapelle du XVe siècle, on trouve des arêtiers qui ressemblent à ceux du XIIe siècle en France, avec de gros boudins hors d'échelle. A force d'essais, M. Lameire est arrivé à un résultat qu'approuvent ceux qui sont à même de se rendre compte de la difficulté vaincue.

Cette année, M. L. s'est occupé exclusivement de la frise des grands saints de France, placés dans les tympans qui s'étendent entre les arêtiers au-dessus de la corniche.

Le *Journal des arts* donne quelques indications sur cette intéressante frise.

On voit dans les deux tympans principaux : saint Remy, tenant la coquille baptismale de Reims ; sous le sommet d'un de ces deux tympans et sur un trône à colonnettes qui soutiennent un dais ajouré, le pape français Urbain II, le promoteur des Croisades ; il tient un livre dont les sceaux forment une croix rouge ; son front porte la tiare à un seul anneau ou couronne. Saint Denis tenant le « Mons Martyrum » dans sa main gauche.

Dans le tympan en face : saint Bernard et saint François de Sales qui montre le *Traité de l'amour de Dieu.* Entre ces deux figures et sur un trône d'aspect identique à celui d'Urbain II, l'autre pape français, Urbain IV, tenant l'Évangile ; son front est ceint de la tiare aux trois anneaux, le « Triregno ».

Dans le tympan suivant : saint Martin de Tours tient la poignée de l'épée dans sa main gauche, et, de sa main droite, il dégage les plis du fameux manteau qu'il coupa pour le partager avec un pauvre aux portes de la ville d'Amiens. Au-dessous, dans la frise aux armoiries, la chappe célèbre qui servit d'étendard aux rois de la première race ; puis sainte Clotilde, le front ceint de la couronne royale d'où s'échappe en longues tresses enserrées par un ruban, la blonde chevelure de la fille de Gondebaut.

Vis-à-vis, sainte Geneviève, dont le geste rassure contre la crainte de l'invasion par le roi des Huns, Attila. A ses pieds, le mouton traditionnel de la bergère de Nanterre. Puis, saint Vincent de Paul tenant dans son giron deux pauvres enfants abandonnés et transis.

Sur les deux tympans, au-dessus des fenêtres: saint Landry, évêque de Paris, tenant en main l'Hôtel-Dieu fondé par lui, et Jeanne d'Arc, non encore nimbée, qui élève sa bannière.

Dans le tympan central, au fond de la chapelle : saint Louis, évêque de Toulouse, petit-neveu de Louis IX, en costume de tertiaire, recouvert du manteau fleurdelisé, et sainte Isabelle de France, la propre sœur de saint Louis, fondatrice de l'abbaye de Longchamps qu'elle tient de sa main gauche, tandis que de la droite elle porte la crosse d'abbesse en ivoire.

Dans les riches ébrasements ornés de rinceaux de feuilles de chêne d'or à médaillons : la vénérable Ludovica de Marillac (demoiselle Legras), fondatrice des Filles de la Charité ; sainte Françoise de Chantal, fondatrice de l'Ordre de la Visitation ; la bienheureuse Marguerite-Marie et sainte Germaine de Pibrac.

Au-dessus des deux figures du tympan du fond, la devise franque : « *Vivat Christus qui Francos diligit !* »

M. Lameire doit encore traiter les sujets suivants :

Sur le trumeau du fond, au-dessus de la corniche de la frise à armoiries, il doit peindre le roi de France après sa rançon, 1252, visitant les principaux sanctuaires de la Palestine et s'arrêtant à Nazareth pour y communier dans la Santa-Casa.

Le grand panneau de droite représentera saint Louis arrivant devant la basilique construite par sainte Hélène au-dessus de la maison du Sauveur et saluant profondément sur le seuil après être descendu de cheval.

Le grand panneau de gauche contiendra Jacquelin de Maillé, grand maître de l'Ordre du Temple, à la tête de quatre cents chevaliers français, recevant le choc de douze mille Arabes et mourant avec sa troupe sur le seuil de la basilique de Nazareth profanée. Il y aura un riche soubassement en marbre, etc., etc., et certes quand l'œuvre de M. Lameire sera terminée, cette chapelle française pourra figurer avec honneur à côté de celles de l'Espagne, des Esclavons, de l'Allemagne et de l'Italie dans cette couronne internationale qui se développe autour de la Santa-Casa.

Nouvelles.

On vient de placer dans l'église cathédrale Saint-Bénigne de Dijon une chaire monumentale en chêne sculpté du style Louis XIV le plus riche. Il a paru que toutes les boiseries, stalles, trône épiscopal, étant de la fin du XVIIe siècle, il était permis de mettre le nouveau monument d'accord, non avec l'église elle-même, qui est du XIIIe, mais avec ses parures adventices. C'est une théorie sur laquelle nous ferons nos réserves. Les choses, d'ailleurs, et c'est un point sur lequel tout le monde paraît d'accord à Dijon, ont été faites avec une magnificence tout artistique. M. Charles Suisse a donné le dessin, M. Gasq, un jeune sculpteur dijonnais, grand prix de Rome et entré d'un bond en pleine et légitime renommée, les modèles des figures, exécutées en partie à Paris par M. Hiolle, en partie à Dijon dans l'atelier de MM. Xavier et Henri Schanosky. Ceux-ci ont également sculpté, et en perfection, toute l'ornementation, abondante et variée sans surcharge.

Nous croyons volontiers tout le bien que l'on nous dit de l'œuvre en soi, mais ne serait-elle pas mieux en place dans une église du XVIIe siècle que sous les voûtes élancées d'un édifice du plus pur style ogival ?

L. C.

La nouvelle cathédrale de Tunis a été inaugurée le jour de Noël par Mgr l'archevêque, entouré de tout le clergé en présence de M. le Résident et des chefs de service du Gouvernement. La cathédrale est construite en marbre de la Régence du plus bel effet. Elle n'est pas achevée faute de fonds. Les tours sont à demi élevées, et les sculptures et ornementations seront faites plus tard.

Le Conseil municipal de Rouen a entendu et adopté un rapport de M. Adolphe Martin, démontrant l'urgence qu'il y a à réparer le magnifique portail de la cathédrale, gâté par ses éternels échafaudages, et faisant l'historique des

subventions accordées par l'État et le Conseil général. La ville se décide à participer exceptionnellement aux travaux pour 100,000 fr. en dix annuités égales à partir de 1898, pourvu que les réparations se fassent sans désemparer et se continuent sans relâche.

A la suite d'un jugement d'expropriation, l'État s'est rendu acquéreur de l'église Saint-Laurent, de Rouen, laissant à la ville de Rouen, le soin des restaurations nécessaires.

(J. des Arts.)

ON sait que sur le balcon occidental du Palais des Doges, à Venise, se trouvait jadis un colossal lion ailé en marbre, symbolisant la République de Saint Marc avec le doge Andrea Gritti agenouillé à ses pieds.

Quand Venise fut occupée par les soldats de Napoléon, la foule commit de nombreuses déprédations, et le lion de Saint-Marc avec le doge tomba sous les coups des démolisseurs.

On vient enfin de se décider à réparer ce vandalisme. Le ministre, M. Bacelli, ouvrait naguère un concours pour la réfection de cette œuvre d'art, et un nouveau lion de marbre vient de prendre la place de son prédécesseur.

(Correspondance hist. et archéol.)

LE nouvel hôtel de l'Institut français d'archéologie orientale, au Caire, a été inauguré le 24 décembre par M. Cogordan, en présence d'une nombreuse assistance. M. Bouriant, directeur de l'Institut, et M. Cogordan ont prononcé des discours très applaudis, dans lesquels ils ont montré la place prépondérante occupée en Orient et en Égypte par les sciences françaises.

(Journal des Arts.)

ON vient d'exposer au Musée du Louvre, dans une des salles Dieulafoy, le buste de femme récemment trouvé à Elché (Espagne), et qu'un généreux amateur, M. Noël Bardac, avait acquis pour en faire don à notre Musée national. Ce buste, d'origine gréco-phénicienne, sorte d'ex-voto funéraire, est en calcaire jadis polychromé et orné de pierreries. La jeune femme représentée est d'une grande beauté et richement parée de colliers à pendeloques, d'un bandeau de front et de couvre-oreilles en forme de roues ajourées ornées de pierreries ; elle est coiffée d'une sorte de mitre surbaissée. Cette merveilleuse pièce de sculpture archaïque porte encore des traces visibles de coloration ; l'expression du visage est saisissante.

(Journal des Arts, 29-12-97.)

L'Exposition Saint-Jean. — En février s'est ouverte la quatrième exposition de peinture, sculpture et architecture de la Société de Saint-Jean. On y trouvait quantité de tableaux religieux.

L'œuvre principale est la *Vocation de saint Jean*, par M. Paul Flandrin, qui doit décorer la chapelle Saint-Jean de la rue de Vaugirard.

M. Georges Claude a exposé un pastel d'un grand effet, *Le Viatique dans la montagne*, un curé portant le Saint-Sacrement, précédé de deux enfants de chœur dans un chemin couvert de neige, *La Fuite en Égypte*, esquisse pour la chapelle de Saint-Ferdinand-des-Ternes, et *L'Absoute*. M. P. Leroy a sincèrement compris son *Refugium*.

De M. Ch. Lameire notons des peintures murales d'un bon effet décoratif, pour *La Chapelle Saint-Louis-des-Français*, et *Dans la cathédrale de Lorette*, ensemble et détails très bien dessinés.

Imprimé par Desclée, De Brouwer et Cie.

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

41me Année. — 4e Série.

Tome IX (XLVIIe de la collection).

3me livraison. — Mai 1898.

Sainte-Marie in Cosmedin à Rome.

QUEL est le visiteur de Rome qui n'ait reçu une impression inoubliable de cette place près du Tibre où, entre les deux temples païens de la *Fortuna virilis* et de la *Mater Matuta*, appelée vulgairement temple de Vesta, il a aperçu l'église de S.-Maria in Cosmedin avec sa tour élancée bâtie au moyen âge (fig. 1) ?

L'archéologue et l'ami des arts se sont, de tous temps, sentis attirés d'une manière particulière par cette église, autrefois celle des Grecs fixés à Rome. S'ils ne se sont pas laissés rebuter par l'aspect baroque du portique, s'ils ont pénétré dans ce petit sanctuaire, ils auront bientôt pris un vif intérêt à ces restes nombreux et considérables du décor composé des marbres si caractéristiques du XIIe et du XIIIe siècle, aux deux ambons, aux clôtures en marbre, à la mosaïque si gracieuse du pavement, à ce massif trône en marbre au fond de l'abside. Parmi ces détails ils ne tarderont pas à remarquer les traces de constructions du VIIIe siècle ; puis ils noteront dans la nef centrale, les petites colonnes de travail varié appartenant à l'époque romaine, épaves de constructions classiques aujourd'hui disparues, et enfin, le long des deux murs, les colonnes élevées d'une ancienne construction également romaine, dans laquelle, de toute évidence, on a fait pénétrer, pour ainsi dire, celle de l'église Ste-Marie.

Cette petite basilique de S.-Maria in Cosmedin semble poser pour ainsi dire une énigme, même au visiteur le plus compétent. Dans le portique se trouve le puissant disque en pierre, d'origine romaine, si connu sous le nom de « bocca della verità ». Mais jusqu'en ces dernières années, aucune « bocca » n'a fait connaître la vérité concernant l'origine et la construction successive de cette remarquable église, pas même le savant et gros livre publié en 1715 par le chanoine Giovanni Mario Crescimbeni [1].

1. *L'istoria della basilica diaconale collegiata e par-*

C'est en 1891 que commencèrent les études et de considérables travaux préliminaires à la restauration de la basilique (v. pl. XI); cette restauration, qui s'achève actuellement, a enfin apporté la lumière si vivement désirée. Elle est l'œuvre de l'« Associazione artistica fra i cultori di architettura » romaine, et cette fois on a procédé d'après les véritables principes de la science et de l'art dans la rédaction des plans. Le promoteur et l'âme de cette entreprise est le directeur actuel de l'« Ufficio per la conservazione dei monumenti » à Rome et des provinces voisines, M. l'architecte Giovanni Battista Giovenale.

Dans les lignes qui vont suivre, je vais résumer tout ce que l'on peut considérer comme acquis à l'heure qu'il est, sur la première construction de l'église et les différents changements qui y ont été apportés. J'y ajouterai quelques considérations personnelles que, dans ces derniers temps, j'ai eu l'occasion de faire.

***

Fig. 1. — Vue extérieure de l'église de S.-Maria in Cosmedin.
(Photogr. Moscioni.)

Il convient de distinguer cinq constructions successives, dont il est encore possible de constater l'existence et de trouver les restes dans certaines parties. L'étude de leur chronologie et de leur forme peut seule donner le fil d'Ariane qui servira de guide dans ce labyrinthe.

La *première* construction est un temple romain de l'époque classique ; la *seconde*, une spacieuse salle ornée de hautes colonnes du quatrième siècle, érigée probablement en vue de l'Annona publique ; la *troisième*, une église chrétienne, diaconale, bâtie au sixième siècle dans la salle dont il vient d'être fait mention ; la *quatrième* a été la basilique du pape Adrien (772-795) formée par l'agrandissement de l'église diaconale; la *cinquième* enfin, la reconstruction de la basilique Adrienne, au XIe siècle, achevée par les travaux de décoration d'Alfanus sous Calixte II (1119-1124). Aux siècles suivants l'église a conservé le caractère que lui a imprimé ce pape.

rochiale di S. Maria in Cosmedin di Roma, scritta da Gio. Mario Crescimbeni, custode d'Arcadia, Roma, A. de' Rossi, 1715.

Sainte-Marie in Cosmedin. Projet de restauration de l'intérieur. — Dessin de M. [illegible].

C'est à cet état du XIIe siècle que S.-Maria in Cosmedin sera ramenée par le travail raisonné de M. Giovenale, sans négliger toutefois des éléments d'époques antérieures qu'il importe de conserver. Il est vrai que les déformations modernes et les erreurs architecturales commises seront supprimées, en ne leur accordant pas plus d'égard que n'ont montré à l'époque de la décadence du goût et du règne de la fantaisie leurs auteurs pour la nature et le caractère du vénérable monument.

Dans l'ensemble de sa longue histoire l'église reflète, à certains égards, celle de la Ville éternelle. Elle participe d'une manière intime à ses destinées, ainsi qu'à l'abaissement et à l'élévation de sa culture intellectuelle. Son histoire embrasse dans son ensemble le culte païen et la première organisation de la charité pour les pauvres instituée par les papes dans les diaconies, et elle s'étend jusqu'aux époques de l'art élégant des Cosmates; jusqu'aux temps de la tyrannie du style baroque ; enfin jusqu'à la renaissance du sens historique et de l'admiration raisonnée de nos anciens monuments aux temps actuels.

***

1. *Le temple païen* s'élevait près du Forum boarium, dans le voisinage immédiat du foyer le plus vénéré de l'ancien culte romain, — tout près de la rotonde d'Hercule Victor et de l'Ara maxima. — Selon toutes les probabilités c'était le temple de *Cérès*, *Liber* et *Libera*, reconstruit après sa destruction par un incendie, et qui fut consacré par Tibère en l'an 17 après Jésus-Christ (1).

1. Tacite, *Ann.*, 2, c. 49. Richter O., *Topographie der Stadt Rom*, Nördlingen 1889, p. 124. Lanciani R., *The ruins and excavations of ancient Rome*, London 1897, pp. 520, 523.

Des restes considérables du temple subsistent encore. Ce sont des séries d'assises d'*opus quadratum* en tuf rougeâtre. Elles se trouvent à une hauteur de six mètres à peu près, dans le sol de la moitié postérieure de l'église ; on les voit également dans la cour du côté méridional.

Le temple, quoique fermé alors, comme les autres temples de la ville et dénué de tout culte, est demeuré debout jusqu'à la fin du VIIIe siècle. Au VIIIe siècle il devint caduc et semblait menacer ruine. Nous lisons au *Liber pontificalis* que le pape Adrien Ier en fit démolir la plus grande partie. Le colosse, avec ses vacillantes masses de pierre de tuf devenues menaçantes pour la diaconie, occupa pendant une année tout entière un nombre considérable de travailleurs. Il fallut avoir recours au feu pour en finir. « Maximum monumentum de Tubertinos tufos super ea (diaconia) dependens per annum circuli plurima multitudo populi congregans, multorumque lignorum struem incendens demolivit ; simulque collectio ruderum mundans etc., tel est le rapport que fait dans le *Liber pontificalis* le rude contemporain (1). Nous devons lui être reconnaissant de ces paroles qui projettent une clarté lumineuse sur la construction dont il paraît ne plus avoir connu la destination. La mention des *tufi* vient fort à propos, comme nous verrons, pour expliquer la basilique Adrienne. Mais, entre ces deux édifices, il faut placer les deux autres constructions dont nous avons fait mention.

***

2. *La grande salle entourée de colonnes* fut construite au IVe siècle du côté du Tibre, directement contre le temple de Cérès. Elle avait sept hautes colonnes à la façade et

1. *Liber pont.* éd. Duchesne, 1,507. *Adrian. I*, n. 341.

trois aux côtés. Cette façade se trouvait sur l'alignement de celle de l'église actuelle, mais elle était beaucoup plus étendue que celle-ci. On peut voir fig. 2, en bas, en A B, où commencent les colonnes antiques, se prolongeant au delà de B. Voir aussi le petit plan fig. 3, plus bas. Jusqu'aux temps récents on a vu dans ces puissantes colonnes, qui presque toutes existent encore, les débris d'un temple de la période classique. Mais actuellement on y reconnaît les restes d'une bâtisse du commencement de la décadence, appartenant aux premiers temps des empereurs chrétiens. Déjà l'inégalité de leurs bases et des fûts, de même que celle des chapiteaux, ensuite la variété dans les entrecolonnements, dénotent une construction érigée hâtivement, avec économie, comme Rome en offre plusieurs au IVe siècle.

Des recherches faites dans les parties au-dessus des chapiteaux amenèrent d'autres constatations dans le même sens. Au cours des travaux récents on a mis à nu les arcs cachés dans le mur, qui portaient d'une co-

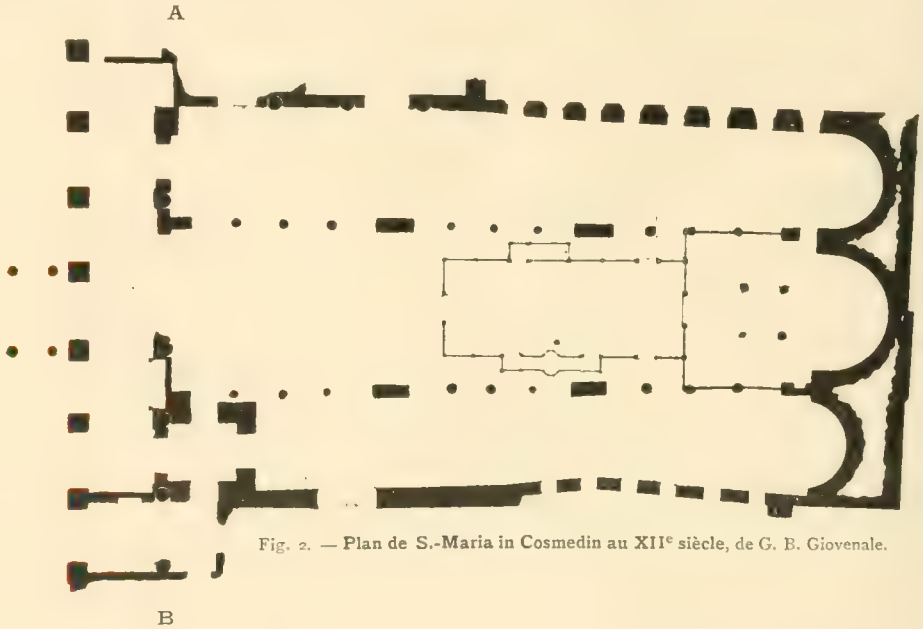


Fig. 2. — Plan de S.-Maria in Cosmedin au XIIe siècle, de G. B. Giovenale.

lonne à l'autre, et on y trouva à l'intrados de beaux restes d'un remarquable décor en stuc. Ce sont des rinceaux très librement traités sortant de corbeilles placées à la partie inférieure de l'arc. On y trouve encore dans le dessin un certain jet classique, mais dans les détails l'exécution laisse beaucoup à désirer. On voit que c'est la tradition qui, précisément dans ce genre de décor, devait régner encore longtemps dans la pratique des ateliers. Des ornements en stuc du même goût ont été découverts récemment encore dans ce que l'on a nommé la Platonia, près de l'église San-Sebastiano hors-des-murs.

On est généralement d'accord pour dater cette dernière du IVe siècle. Les stucs de S.-Maria in Cosmedin ne peuvent également appartenir qu'à l'époque des premiers empereurs chrétiens. C'est un délicieux échantillon de l'art plastique décoratif dont nous nous sommes enrichis à Rome, et ce qui, en ce moment, est plus important pour nous, il sert à fixer la date de la construction des colonnes, au règne de Constantin ou à celui de ses successeurs immédiats. Au sur-

plus, l'édifice était construit en briques ; il avait la configuration d'une grande salle carrée. Sa destination à l'usage de l'administration de l'Annona semble probable, d'après un travail du Comm. Enrico Stevenson, que nous aurons à citer plus tard, et qui a été le premier à émettre cette opinion.

On savait déjà que l'Annona de l'ancienne Rome et de la première Rome chrétienne avait laissé à cette place près du Tibre jusqu'à l'Emporium, de nombreux souvenirs aussi bien dans le domaine monumental que dans celui de l'épigraphie. M. Stevenson a appelé l'attention sur la découverte d'anciennes inscriptions qui, précisément à la place où se trouve Sta-Maria, semblaient y indiquer un siège de l'administration de l'Annona. L'inscription la plus importante est celle de la base d'une statue qui fut érigée sous Constantin, fils de Constantin le Grand, en honneur de celui-ci, sur la place devant l'église.

Elle a été mise au jour en 1716. Son texte fait connaître le nom d'un préfet de l'Annona qui, entre les années 337-341, avait dédié la statue à l'empereur à cette place, laquelle, évidemment, ressortissait de son office. D'après le *Corpus inscriptionum latinarum* l'inscription est ainsi conçue (1) :

DIVO · AC · VENERABILI
PRINCIPI · CONSTANTINO
PATRI · PRINCIPVM
MAXIMORVM.
FL · CREPEREIVS · MADALIANVS · V · C ·
PRAEF · ANN · CVM · IVRE · GLAD ·

*
* *

3. *Une église diaconale* fut établie au sixième siècle, dans la *aula annonaria*, comme nous l'appellerons, à une époque où l'Église avait déjà pris une large part à l'administration charitable de la ville et aux soins à donner aux pauvres. On sait que, par la suite, l'Annona passa complètement de l'État à l'Église, sous une autre forme à la vérité, c'est-à-dire sous la forme de la *charitas* chrétienne. Sta-Maria in Cosmedin est à cet égard un des témoignages les plus anciens entre les églises diaconales, qui toutes, par destination, étaient consacrées au soulagement des nécessiteux.

La petite église était disposée de manière à couper, dans l'orientation de l'église actuelle, la grande salle à angle droit. De chaque côté, à droite et à gauche, se trouvait une cour, ou un espace entouré de murs,

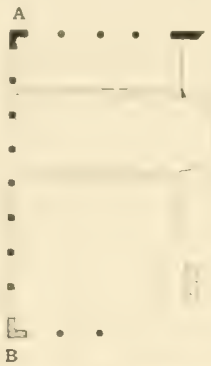


Fig. 3. — Restes du temple ; construction de la salle du IVe siècle, avec la diaconie qui y a été ajoutée.

restés de l'ancienne disposition. J'ai constaté l'existence de semblables espaces également auprès de l'ancienne entrée de l'église des SSts-Cosme et Damien, près du *Forum Romanum*, autre église diaconale du VIe siècle.

Dans mon esprit ils servaient, dans l'un et dans l'autre cas, aux usages domestiques de la diaconie (et c'est pour cela que le *Liber pontificalis* pouvait dire (l. c.) en parlant de l'église Ste-Marie : « dudum breve in ædificio existens »). L'église elle-même n'avait que des dimensions exiguës. De même qu'à l'antique salle SSts-Cosme et Damien, elle n'avait qu'une seule nef. Les restes des murs de l'ancienne église diaconale de Ste-Marie, que l'on a retrouvés, se composent de cubes d'une pierre de tuf jaunâtre

1. C. I. L., tome VI, n. 1151.

(V. fig. 9). Entre les assises composées de la sorte, on a intercalé des briques, partout où la solidité l'exigeait. C'est le même système de construction qui, à Rome, apparaît si souvent aux bâtisses du VIe siècle. Mais pour déterminer la chronologie de l'église diaconale, certains fragments de sculpture sont également à noter ; ils portent l'empreinte du style du VIe siècle, et ont, de toute évidence, été employés seulement dans l'église la plus ancienne. Sur le toit on a trouvé des tuiles marquées du nom ou des sigles de Théodoric et d'Athalaric. Tout, enfin, semble porter les caractéristiques de l'époque des rois Goths, et de leur domination à Rome au VI siècle. Des témoignages historiques mentionnent les efforts de Théodoric pour venir en aide à la misère publique, au moyen du concours de l'État à Rome, par l'Annona civile, et de la charité organisée par l'Église. Félix IV (526-530) put en effet transformer la halle profane de l'« ædes sacræ urbis » en église des SSts-Cosme et Damien, parce qu'il était un personnage très en faveur à la Cour au temps de Théodoric et d'Athalaric. L'origine de S.-Maria in Cosmedin correspond donc de tout point à cette époque des Goths. L'abbé Duchesne, à la vérité, place, dans ses remarquables commentaires au *Liber pontificalis*, l'origine des diaconies à Rome, à la fin du VIIe siècle ; mais j'ai déjà fait ressortir ailleurs que leur existence semble remonter au temps de Grégoire le Grand (590-608), et même plus tôt. Si la construction au VIe siècle des deux églises qui viennent d'être nommées n'est pas nécessairement connexe à la fondation d'un foyer de charité dont elles auraient été le centre, l'origine de ces églises et d'un institut de diacres qui y aurait été annexé est très probable.

* * *

4. *La basilique d'Adrien Ier* était considérablement plus grande que l'église diaconale qui l'a précédée. Sa reconstruction n'était pas seulement justifiée par l'état dangereux dans lequel se trouvait la bâtisse (sub ruinis posita) (1), mais probablement aussi par l'augmentation de la population grecque dans ce quartier de la ville de Rome. Précisément au temps d'Adrien l'*Itinerarium Einsidlense* désigne les environs de l'église sous le nom de *Schola Græcorum*. Le fait que les Grecs s'étaient établis ici tient au voisinage du débarcadère du Tibre, où s'ouvrait, pour les Orientaux, la communication maritime avec leur pays. La dénomination de Cosmedin doit avoir été déjà auparavant propre à cette église (2).

Maintenant, après la grande reconstruction qui eut lieu sous le pape Adrien, elle méritait surtout ce nom, comme le remarque le biographe contemporain de ce pape, dans un sens plus élevé « præcipuus antistes veram Cosmidin amplissima noviter reparavit. » Il joue ainsi sur le mot et sur l'origine du nom qui vient du Κοσμητή, la décorée (3).

1. *Liber pont.*, l. c.

2. *Liber pont.*, l. c. Le rapport fait par le contemporain sur la construction d'Adrien, commence en ces termes : Diaconia vero sanctæ Dei genetricis semperque virginis Mariæ quae appellatur Cosmidin.

3. On employait la forme de l'accusatif Κοσμητήν au lieu du nominatif, comme il arrivait souvent alors lorsqu'il s'agissait de noms de lieux. Le Cosmidin du *Liber pontificalis* ne doit son origine qu'à la prononciation courante du Κοσμητήν. L'emploi du *in*, devant Cosmedin, tient à un usage populaire général dans beaucoup de noms de lieux romains (p. e. S. Lorenzo *in* Lucina etc.)

Il existait au surplus, ailleurs qu'à Rome, des églises portant le nom de Cosmedin ; il y en avait une à Constantinople, une à Ravenne et une à Naples. Les églises de ce nom paraissent avoir été des imitations de celle de Constantinople ; leur vocable vénéré se répétait ainsi peut-être à cause de la dévotion qui s'attachait à une image vénérée. En ce qui concerne les imitations d'églises célèbres de Constantinople ou d'images réputées miraculeuses de la même ville, il n'est pas difficile de trouver des exemples dans les pays sur lesquels s'étendait l'influence byzantine.

L'agrandissement de l'église consista dans l'addition des nefs latérales qui s'y trouvent actuellement ; à cet effet des colonnes furent placées dans les murs latéraux ; mais l'église fut encore allongée par derrière, du côté de la place qui avait été occupée par le temple en ruines ([1]). La démolition d'une bonne partie des murs en tuf fut la conséquence de ce travail ([2]), mais on ne continua celui-ci que jusqu'au point strictement nécessaire. Devant la nouvelle abside de la nef centrale on coupa, peut-être alors déjà, dans l'antique construction en pierre de tuf, un espace en contrebas, dont on forma la petite crypte actuelle. La crypte fut si exiguë, à cause de la difficulté qu'il y avait à la disposer dans la maçonnerie du temple. Il est fort douteux que les colonnettes en marbre et la séparation du presbytère dans la crypte datent de cette modification. Les cryptes romaines de cette époque ont généralement une configuration différente ; en présence de ce fait je suis plutôt disposé à attribuer à une époque postérieure, la transformation actuelle de cette crypte.

Outre l'abside centrale, la nouvelle Cosmedin d'Adrien reçut deux absides à l'extrémité des nefs latérales. Ces absides nouvellement construites devaient servir probablement, avec les petits espaces qui les précèdent, de pastophories ou de *secretaria*.

L'architecte Giovenale trouva dans l'une de ces absides sous l'autel moderne, il y a quelques mois, un autel du temps d'Adrien. La *mensa* était posée sur le tronçon d'une simple colonne de l'époque classique, cannelée obliquement.

Une disposition plus remarquable de l'église d'Adrien sont les tribunes qui se trouvaient des deux côtés de la nef principale; l'origine remontant à ce pape a pu être constatée. On doit les considérer comme l'un des rares exemples qu'offrent les églises romaines d'espaces séparés, réservés au sexe féminin, ou aux vierges consacrées à Dieu *(matronea, gynaecea)*. Jusqu'ici on a pu en constater de semblables à S.-Lorenzo hors des murs (du VIe siècle), à Ste-Agnès près de la Via Nomentana (VIIe siècle), et, d'une époque plus récente, au SS.-Quatro Coronati; aux deux premières églises, elles étaient apparemment destinées aux religieuses qui y étaient établies. On sait qu'en Orient cette disposition ancienne est beaucoup plus fréquente.

Quant à ce qui concerne le système de construction de la basilique Adrienne (v. fig. 2), il n'est pas difficile de reconnaître les parties que ce pape a ajoutées à l'église diaconale; leurs fondations et les murs inférieurs étant bâtis en blocs de tuf rouge qui proviennent du *maximum monumentum* qu'Adrien a fait démolir, tandis que les parties supérieures sont maçonnées en briques, conformément aux très médiocres procédés de ce temps. Adrien ajouta un *narthex* à cette élégante église, c'est-à-dire, immédiatement après l'entrée un espace était clôturé par des *cancelli*. On remarque encore aux secondes colonnes, à droite et à gauche, aujourd'hui retournées, des entailles dans lesquelles devaient être fixés les *cancelli*. Il va de soi que l'église avait aussi sa *schola cantorum*, c'est-à-dire cet espace carré, entouré de balustrades en marbre, dans la nef centrale, établi à son extrémité, comme on le voit encore aujourd'hui à S.-Clemente. Ensuite, entre cette *schola (chorus)* et le presbyterium était établie l'*iconostasis* ou *pergula*.

Je préfère le mot *pergula* (parce que c'était celui dont, en ces temps, on se servait constamment à Rome) ([1]) pour

1. Voir plus haut figure 3.
2. Voir le texte plus haut, page 183.

1. V. *Lib. pont.* I, 417 *Gregorius III* (a. 731-741) n. 195,

désigner la clôture en marbre placée devant le presbyterium ; c'était un entablement plus ou moins riche destiné à recevoir des chandeliers, la suspension de lampes, de statues et d'autres objets du culte, porté sur des colonnettes. Dans les petites églises du domaine romain et de l'Italie centrale, on les trouve encore quelquefois intacts. Nous donnons ici la reproduction de la petite pergula de Leprignano près

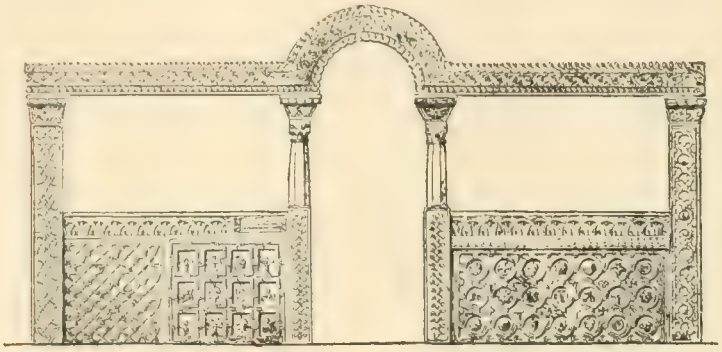


Fig. 4. — Pergula de Leprignano, XIe siècle. (Dessin de F. Mazzanti.)

de Rome, qui appartient au XIe siècle (Figure 4). Quelques éléments de la pergula du pape Adrien de S. Maria in Cosmedin, ayant été sauvés, ont suffi au talent et à l'expérience de l'architecte Mazzanti, pour

Fig. 5. — Pluteus décoré, ou devant d'autel (?) de S.-Maria in Cosmedin, VIIIe siècle. (Photogr. Moscioni.)

en reconstruire l'ensemble. Le dessin de l'architecte qui vient d'être nommé directeur de l'*Ufficio per la conservazione dei monumenti* à Naples, que nous reproduisons ici (pl. XII), contient plusieurs parties du monument original. Il en est ainsi du morceau placé au-dessus de l'entrée mitoyenne, avec l'inscription d'un *Gregorius no(tarius?)* et le nom du pape Adrien sur la solive [1],

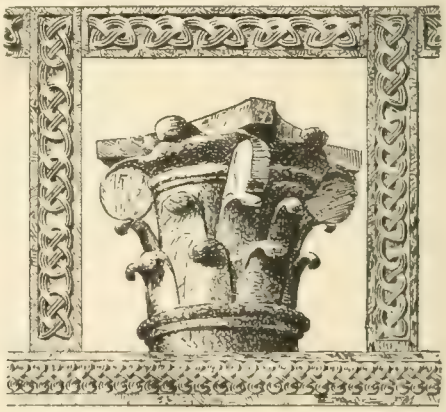


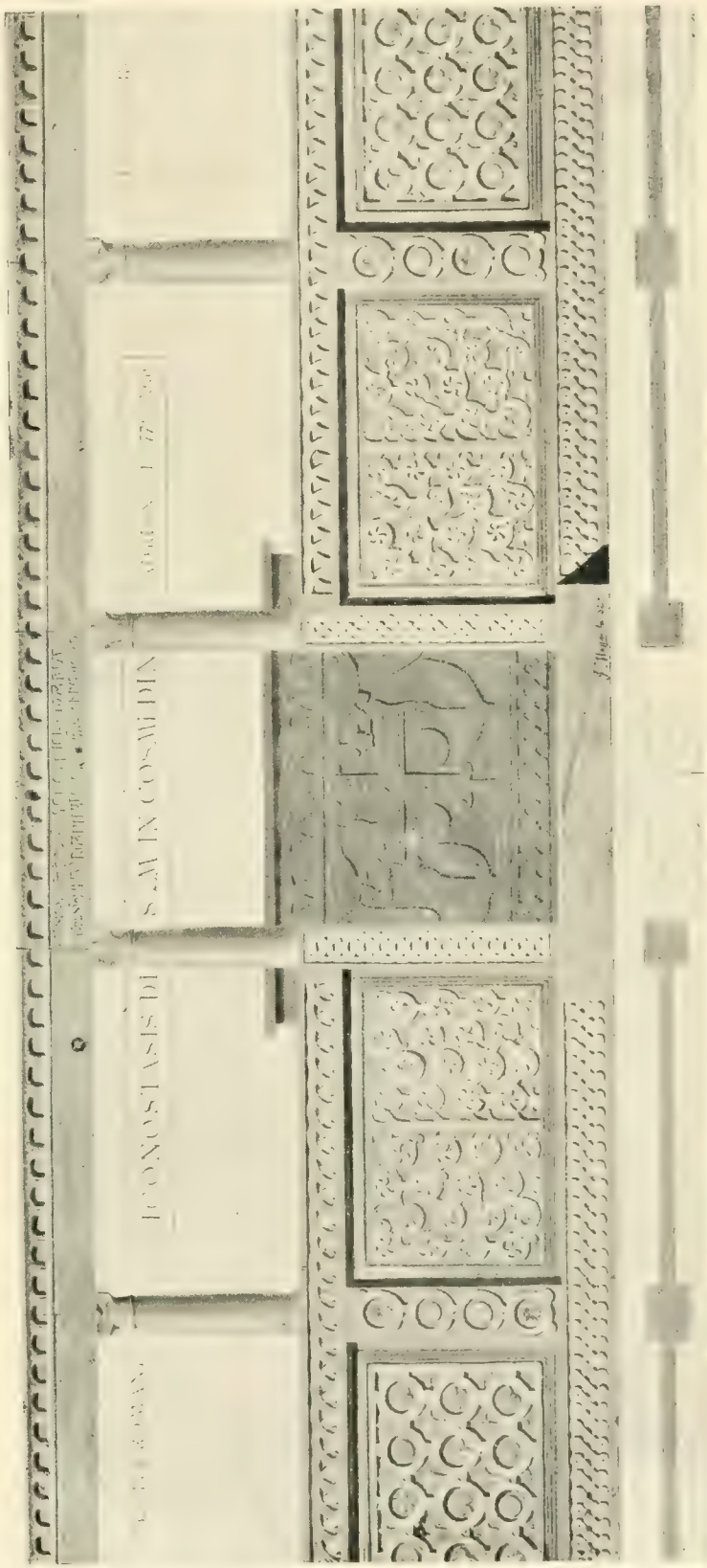
Fig. 6. — Chapiteau de S.-Maria in Cosmedin. Sculptures avec ornements à nœuds, VIIIe siècle. (Dessin de F. Mazzanti.)

et un des piliers d'angle de l'entrée, ne formant qu'une pièce avec la colonne qui y est posée. Ce dernier, fragment très intéressant, se voit aujourd'hui dans la tour de l'église, où, à la fin du moyen âge, il a été placé

où il s'agit de la suspension de quelques ornements à une pergula à St-Pierre. *Ibid.* 2, 13 *Leo III* (a. 795-816) n. 390 : Isdem vero almificus pontifex fecit ubi supra (à St-Pierre) crucem anaglifa interrasilem ex auro mundissimo, pendentem in pergula ante altare cum candelas XII, pens. lib. XIIII et semis.

1. L'inscription porte :

(de do)NIS DEI ET SANCTE DEI GENETRICIS MA(riae)
(temporibu)S DOÑI ADRIANI PAPE EGO GREGORIVS NO(tarius ?)



Pergula et autel de Ste-Marie in Cosmedin du VIIIe siècle. Restitution à l'aide des débris retrouvés, par L. Magne.

comme soutien de l'archivolte d'une fenêtre. (V. Fig. 8, plus bas.)

C'est ainsi que les débris de l'ancienne splendeur de l'église ont été éparpillés de côté et d'autre !

La lame de pierre décorée, que M. Mazzanti a encastrée à la partie antérieure de son autel, derrière la pergula, est un travail du temps d'Adrien.

Cela est établi par la comparaison avec d'autres créations analogues du temps. A Rome on aimait à cette époque à décorer plastiquement les clôtures, les ambons et les plaques d'autel, au moyen de lourdes figures d'animaux, notamment de paons symboliques buvant dans des vases, comme nous le voyons ici ; on prenait également plaisir aux ornements géométriques composés de carrés et de cercles, avec quantité d'entrelacs, de rosettes, de feuilles, de grappes, de croix et d'autres objets, produisant un papillottage dénué de repos.

Le temps d'Adrien, où il se produisit à Rome une activité extraordinaire dans la restauration des églises, a servi aux siècles qui lui ont succédé de modèle et de direction aux *marmorarii* romains. Le chapiteau

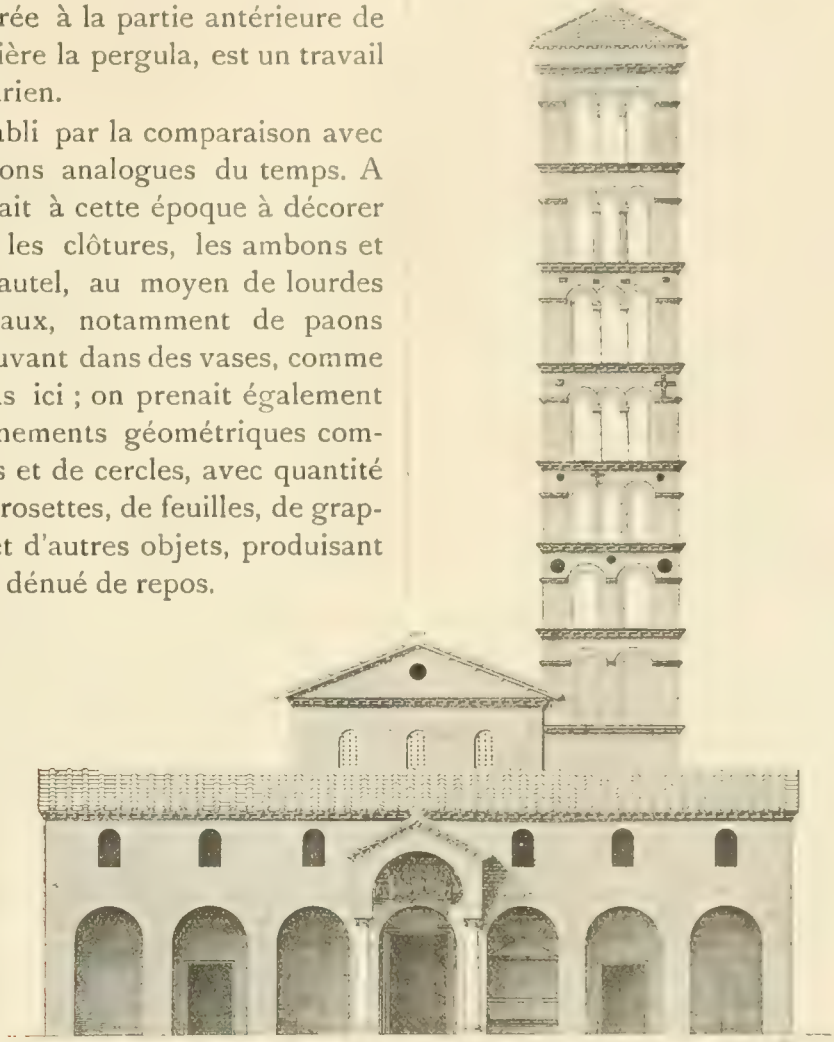


Fig. 7. — S.-Maria in Cosmedin, facade principale restaurée (D[illegible] G. B. [illegible])

que nous reproduisons dans notre figure 6, aurait, d'après Mazzanti, également fait partie des travaux exécutés à S.-Maria in Cosmedin, au temps d'Adrien. Il offre de la ressemblance avec les chapiteaux de la crypte, mais, n'est-on pas fondé à se demander si les chapiteaux de cette forme à S.-Maria in Cosmedin ne seraient pas des imitations de l'antique, exécutées au XIe siècle ?

* *

5. *L'église du XI et du XII siècle.*

L'étude du développement ultérieur de la basilique a donné à l'architecte Gio-

venale la conviction parfaitement justifiée, que la construction, au XIe siècle, entra dans une phase nouvelle. Jusqu'ici on attribuait au XIIe siècle et au temps de Calixte II cette évolution. Mais, en réalité, Calixte n'a fait qu'achever, surtout au point de vue ornemental, la construction commencée avant lui.

C'est sans doute le mouvement de restauration catholique, qui, au XIe siècle, parmi tant de constructions d'églises, a dû aussi provoquer celle-ci. A l'occasion de ces travaux considérables, le sol de S.-Maria in Cosmedin fut élevé de m. 1. 60. Les deux rangs de colonnes de la nef centrale reçurent une disposition nouvelle ; elles furent surélevées, couvertes en partie de nouveaux chapiteaux, et des arcs furent bandés allant de l'une à l'autre, dans le mur qu'elles portaient. Par cette disposition nouvelle les tribunes devaient être supprimées. A la façade antérieure de l'église, le portique fut pourvu d'un porche, comme alors on les établissait fréquemment à Rome, semblable à l'ancien *prothyron ;* c'est ce même portique qui, grâce aux derniers travaux, reparaît à nos yeux sous son ancienne forme (v. fig. 7). Enfin, c'est alors que fut érigé le beau clocher si connu, l'une des tours d'église du moyen âge les plus réussies que l'on puisse voir à Rome, et dont le type a été si souvent reproduit dans d'autres églises de la ville.

Pour déterminer l'époque de ces travaux, l'emploi assez particulier du même mode de construction en brique *(falsa cortina)* est caractéristique. On a d'ailleurs, pour fixer le temps où ce procédé était d'usage général, d'autres moyens. C'est donc par erreur que, dans ce clocher, où ce mode de construction apparaît dans son entier développement, on a voulu voir un travail contemporain d'Adrien.

Si, au XIe siècle, les procédés techniques de la maçonnerie peuvent être considérés comme bons, la sculpture de la même époque était descendue en Italie à un niveau dont on a peine à se faire une idée. A cet abaissement correspond de tout point l'encadrement en marbre de la porte principale. C'est par des formes les plus barbares d'animaux et une figure humaine, à peine reconnaissable, sculptés sur l'architrave, que

Fig. 8. — **Tour de S.-Maria in Cosmedin, XIe siècle.**
(Photographie de Moscioni.)

l'on a tenté de représenter les symboles des évangélistes. Le maître intrépide, auteur de ce travail, n'a heureusement pas craint d'y mettre son nom, ce qui nous permet de connaître au moins un des artistes collaborateurs à cette œuvre anonyme: IOANNES DE VENETIA ME FECIT, peut-on lire au-dessus de l'entrée. Nous donnons fig. 10 pour la première fois la reproduction exacte de cet essai de sculpture avec le commencement du nom de son auteur.

C'est à cette époque aussi qu'il convient d'attribuer diverses fresques qui ont été

retrouvées sur les murs à l'intérieur, et particulièrement les restes du décor pictural de l'abside principale. Au centre se trouvait un Christ en majesté, dont une partie de la tête a été conservée. Aux deux côtés apparaissent encore les chœurs d'anges adorateurs ; les Chérubins à six ailes entièrement couverts d'un semis d'yeux ; auprès de l'un des anges, placé à l'extrémité de la file, on voit deux roues ; au-dessus de toute

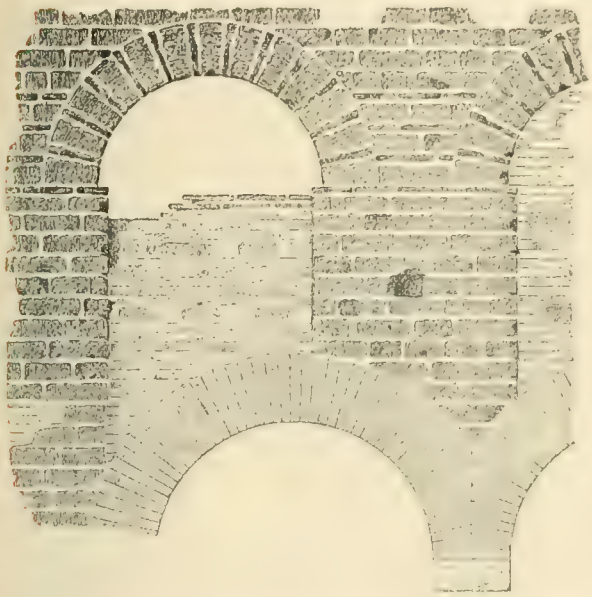


Fig. 9. — Détail de la construction en tuf du VIe siècle, en haut, avec l'appareil en briques du XIe siècle, en bas. (De G. B. Giovenale.)

la scène se trouve une inscription contenant le chant de gloire des anges sous la forme du Trisagion grec : ΑΓΙΟC, ΑΓΙΟC, ΑΓΙΟC. Aux deux murs latéraux on a trouvé, rapprochées de l'abside, les images en buste de deux prophètes. A l'extrémité de la nef latérale de droite, on a retrouvé également, dans ces derniers temps, la figure de grande dimension d'un Christ bénissant, peinte dans une niche, mais presque entièrement détruite. A gauche, dans le voisinage de l'autel, on voyait déjà autrefois, avant le commencement de la restauration, une grande figure de saint, entourée de petites figures également de saints, qui, de même que les peintures dont il vient d'être question, appartiennent probablement au XIe siècle. J'ai pu déchiffrer jusqu'à un certain point l'inscription presque complètement oblitérée qui s'y trouvait, et déterminer ainsi le saint, dont le type devient ainsi plus remarquable. On y reconnaît encore avec peine les lettres que j'indique en majuscules.

(In honor) EM DNI NOSTRI IES (u Christi, pro animae meae) | (redem) TIONE ET sci SEBAS.....

La figure principale est celle de saint Sébastien, et celle-ci a été peinte complètement d'après le modèle de la célèbre mosaïque du VIIe siècle qui se trouve à S. Pietro in Vincoli avec la chlamyde byzantine, et suivant le type que, dans la tradition artistique, on suivait à Rome, pour représenter les saints guerriers. La chlamyde est même ornée au milieu de la poitrine au moyen des segments décoratifs en usage, mais dont le peintre ne comprenait évidemment plus la forme ni le but. Le saint apparaît, comme cet autre Sébastien, représenté à un âge respectable, portant la barbe et l'abondante chevelure des officiers de la cour byzantine. Il paraît tenir de la main gauche la couronne traditionnelle, et dans la main droite on lui a donné une petite croix, mais qui ne semble pas en harmonie avec le reste de la figure encore complètement traitée dans le style ancien.

Je ne crois pas que la « question byzantine » ainsi qu'on la nomme, trouve, ni dans cette figure, ni dans les autres peintures de l'église, de notables éclaircissements. Le caractère de ces peintures est trop traditionnellement romain pour pouvoir être invoqué pour ou contre l'influence de l'art

grec au XIe et au XIIe siècle. L'influence grande, même décisive de l'Orient sur l'art italien s'était produite depuis longtemps. Au surplus S.-Maria in Cosmedin a toujours été dans un certain sens l'église des Grecs, bien que l'on n'ait pu trouver de documents qui expliquent les rapports de ce peuple avec cette église. Les particularités de ce sanctuaire, accusant un caractère grec, ne permettraient donc pas d'en tirer aucune conséquence en ce qui concerne les tendances générales de l'art à Rome. Un graffito grec rappelle dans une certaine mesure la schola graeca qui, d'après d'anciens témoignages, aurait eu son siège près de Cosmedin. Malheureusement le texte, par la chute de la chaux, est devenu très défectueux. L'existence des lettres que je communique ici, est incontestable, mais il ne m'a pas été possible d'y découvrir un sens.

.....Η ΗΔΟΥ
.....ΩΔΟΡΑΗΗΗΗ
.....ΧΕΙΣΤΑΣΙΔ

On doit assurément noter, comme une coïncidence remarquable, le fait que les nouvelles constructions du XIe siècle, décrites, sont à peu près contemporaines des débuts du schisme de Cerularius (✠ 1059). L'é-

Fig. 10. — **Détail de l'architrave de la porte principale de S.-Maria in Cosmedin, XIIe siècle.**
Symboles des évangélistes, avec le commencement de l'Inscription de Joannes. (Phot. Moscioni.)

glise, avec son antique et vénérable portique, avec sa belle tour, nous apparaît en quelque sorte comme un monument des années de cette malheureuse séparation, et, si l'on veut, comme la protestation contre Constantinople abandonnant Rome. L'ancienne Rome aurait-elle voulu donner à la nouvelle Rome du Bosphore un gage de ses dispositions favorables, en restaurant l'église des Grecs dans ses murs? Et lorsque enfin le schisme a été un fait accompli, la vieille Rome a-t-elle voulu resserrer encore les liens qui l'unissaient à la communauté grecque restée fidèle, en lui laissant son culte national? On ne saurait répondre à ces questions, mais cette dernière hypothèse semble probable.

Il semble que l'église ait été renouvelée par Jean, le célèbre cardinal diacre de cette église, fils de Crescentius, de la famille des Gaetani, cardinal depuis 1088, et après pape Gélase II. Mais l'histoire ne nous fait pas même connaître quand, et par quelles circonstances l'église des Grecs passa plus tard aux Latins. Lorsque Alfanus, grand ami des arts, fit décorer l'église

au siècle suivant, il ne laissa ni une œuvre, ni une inscription se rapportant aux Grecs. Il ne demeura que l'indication devenue banale de *In Schola Græca.*

*
* *

Les travaux auxquels se rattache le nom d'*Alfanus* ont été purement décoratifs ; on les reconnaît aujourd'hui avec certitude. Ils sont contemporains du successeur de Gélase II, et se rapportent au pontificat de Calixte II (1119-1124), fils du comte de Bourgogne, et archevêque de Vienne. Alfanus était, comme le marquent les inscriptions qu'il fit placer, *camerarius* de ce pape bourguignon. Il s'est érigé dans le narthex de l'église un monument funéraire encore bien conservé; c'est le plus bel exemple d'un mausolée du XIIe siècle existant à Rome. Les inscriptions de ce monument, telles que les a données Forcella dans ses *Iscrizioni di Roma*, auraient besoin d'être corrigées (1). On doit attribuer à Alfanus le riche pavement orné de mosaïques, le trône en marbre de l'abside, et les clôtures de la Schola cantorum avec ses deux ambons. La Schola cantorum a disparu, et on la rétablit en ce moment, mais les ambons ont été sauvés.

1. *Vincenzo Forcella, Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma*, vol. 4, pag. 306, n. 744-745. L'épitaphe d'Alfanus qui forme une longue ligne doit être lue avec l'explication des abréviations, de la manière suivante :

+ VIR PROBUS ALFANUS CERNENS QUIA CUNCTA PERIRENT
HOC SIBI SARCOFAGUM STATUIT NE TOTUS OBIRET
FABRICA DELECTAT POLLET QUIA PENITUS EXTRA
SED MONET INTERIUS QUIA POST HAEC TRISTIA RESTANT

Sur deux cancels en marbre, ornés de mosaïques, Alfanus fit graver ces vers :

ALFANUS FIERI TIBI FECIT VIRGO MARIA
ET GENITRIX REGIS SUMMI PATRIS ALMA SOPHYA

Il répéta le premier de ces vers sur le dossier du trône en marbre dans l'abside, ce que Forcella n'a pas remarqué. Je dois noter, à cette occasion, qu'il convient de rectifier l'inscription de la cloche que donnent Forcella p. 749 et Crescimbeni p. 175. Cette cloche ne porte pas la date MCCLXXXIIIIII, avec cette étrange manière d'indiquer les chiffres, mais bien MCCLXXXVIIII.

L'ambon de droite, servant à la lecture des Épîtres, dont nous donnons ici l'image (fig. 11) d'après une photographie, possède, à la vérité, à sa montée gauche un chandelier pascal du XIIIe siècle, comme le démontre l'inscription de Pascal, son auteur ; mais l'ambon lui-même doit être rangé au nombre des travaux exécutés sous Alfanus au XIIe siècle: cela est établi par la concordance du style et des procédés techniques avec le tombeau d'Alfanus. C'est seulement dans les derniers temps que M. Giovenale a trouvé, à l'occasion des travaux de recherches entrepris pour cet ambon, que la grande plaque de devant, en dessous de la balustrade, est un pluteus d'Adrien, réemployé en plaçant la face à l'intérieur, laquelle présente, remarquablement conservées, les sculptures décoratives du VIIIe siècle. Au surplus, on peut encore voir, à l'autel majeur, le peu de scrupules que l'on avait dans le réemploi d'anciennes sculptures en marbre et d'autres pièces de construction. Nous y voyons une superbe baignoire antique (labrum) en porphyre rouge, dans laquelle les reliques ont été déposées ; elle porte une simple plaque en pierre formant la mensa de l'autel. Le célébrant se tenait du côté tourné vers l'abside. De ce côté, à la face antérieure de la mensa, on lit l'inscription qui relate la consécration de l'autel par Calixte II, dans l'année 1123, en ajoutant que cette consécration a eu lieu « Alfano camerario ejus dona plurima largiente (1) ». C'est probablement à la même époque que la crypte fut disposée, comme nous la voyons maintenant, avec les colonnettes qui portent la voûte, avec la clôture du presbyterium, et les niches latérales destinées à recevoir le

1. Le texte de l'inscription se trouve chez Forcella, *l. c.*, p. 306, n. 743.

luminaire. Les chapiteaux des colonnettes sont de la même époque. Le curieux autel de la crypte a été placé en même temps. C'est un cippe avec une grande croix taillée au ciseau aux faces antérieure et postérieure. Très probablement, il aura été, sans grande peine, transformé d'un ancien cippe, dans sa figure actuelle. La mensa, que l'on a placée au-dessus, porte une inscription de cette époque en partie mutilée. On peut y lire encore :.... BEATE CIRILLE VIRG ET MAR. FILIE DECII. (!) En tenant compte de la place et de l'usage, il semble très probable qu'il faut compléter le sens de l'inscription en plaçant, devant les mots que nous venons de transcrire : ✠ *Hic requiescit corpus.* Forcella passe cette inscription sous silence, Crescimbeni, p. 170, en fait mention, mais sans suppléer la lacune.

Une autre inscription du temple de Calixte devient intéressante, non seulement comme monument paléographique, à cause des abréviations introduites avec art, mais encore par son long catalogue hagiographique. Je veux parler de celle qui fait l'énumération des reliques déposées lors de sa consécration [1]. Cette inscription était déjà taillée dans la pierre et placée, lorsqu'on y a ajouté une ligne, en caractères plus petits, au-dessus du texte dont il vient d'être question. Comme M. Giovenale le suppose, il est très probable qu'elle émane d'un ami du prédécesseur de Calixte II, qui aura voulu faire valoir les mérites de ce pape dans la part qu'il a prise à la restauration de l'église. Il constate que c'est à lui que l'on doit le don des reliques (patrocinia) ; et, à cette fin, il appelle à son secours l'art du rimeur, en ces termes :

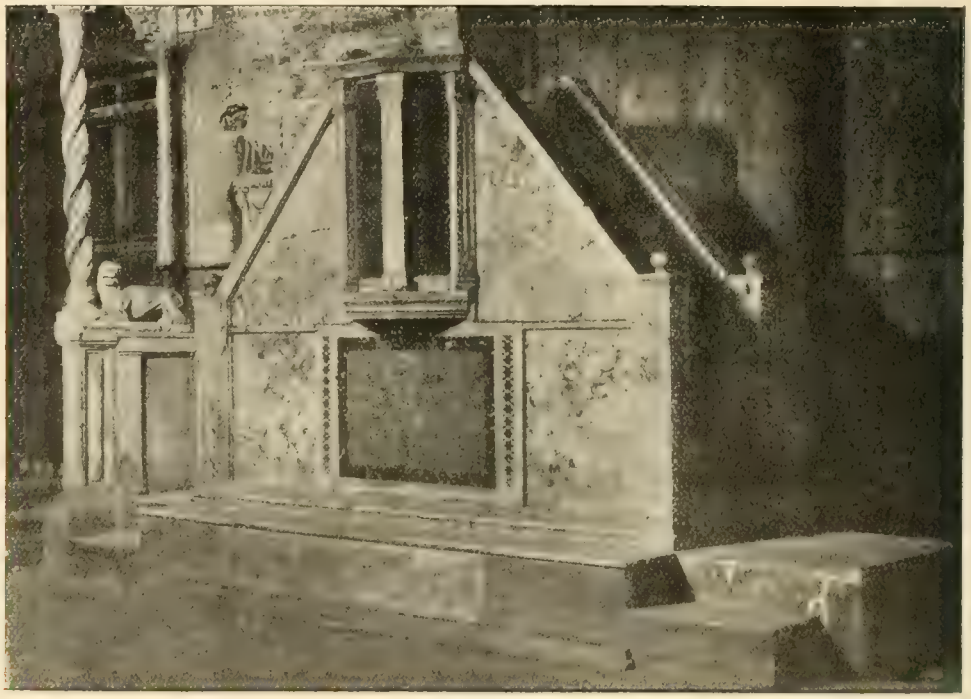


Fig. 11. — Ambon, XIIe siècle, avec chandelier pascal, XIIIe siècle, à S.-Maria in Cosmedin. (Photogr. Moscioni.)

✠ INFRASCRIPTORVM
GELASIVS IVSTVS
PIA SACRA PATROCINIORVM
DEDIT ISTIC PAPA SECVNDVS

1. Forcella, p. 305, n. 742.

Avec ces rimes, le simple texte en prose apparaît en réalité comme un écho de ces grands travaux que nous avons attribués à Gélase, autrefois cardinal-diacre de cette église. Peut-être en a-t-il continué l'œuvre pendant son pontificat, et l'a-t-il pu pousser assez loin pour réunir les reliques destinées à être placées dans l'autel pour la consécration, lorsqu'il fut appelé à quitter ce monde.

Nous devons encore une mention aux fresques du XIIe siècle, redevenues visibles en ces derniers temps. Elles se trouvent au haut des murs de la nef centrale, formant aux deux côtés des séries de compositions tirées de la Bible et du martyrologe, divisées par des champs de forme carrée. Ces peintures sont en si mauvais état, que l'on n'a pu jusqu'à présent, en déchiffrer les sujets que partiellement. On les attribue, avec beaucoup de vraisemblance, à l'époque d'Alfano qui se montra si actif. Il est particulièrement intéressant d'y reconnaître, dans plus d'un détail, les efforts tentés pour l'étude et l'imitation de l'ancien art classique par cette époque pleine de jeunesse et de fraîcheur. Les parties décoratives notamment témoignent de l'influence classique ; on la constate par exemple dans les guirlandes, les disques, les cornes d'abondance, les génies ailés, les courtines et les velums élégants imités de l'antiquité. Le fond de ces peintures ornées de perspectives d'architecture, rappelle parfois les peintures de Pompéi. On rapproche, tout naturellement, ces réminiscences presque enfantines de l'antique, de la curieuse construction qui se trouve presque vis-à-vis de l'église, connue sous le nom de maison de Pilate ou, comme d'autres la nomment, la maison de Cola di Rienzo, ou, enfin, comme il convient de la désigner exactement, conformément à son inscription, maison de Nicolas, fils de Crescentius et de Théodora. Nicolas, suivant le texte pompeux, veut *Rome veterem renovare decorem !* Ici, on voit en réalité un effort gauche, on pourrait dire, barbare, de régénérer l'art, par des modèles antiques. On ne saurait trop appuyer sur l'observation qui s'impose à Rome et dans le reste de l'Italie, à savoir, que souvent au XIIe siècle on voit des travaux, précurseurs de ce que plus tard, on a nommé la Renaissance (1).

A Rome, en effet, l'art classique offrait, par ses créations, que l'on y voyait par centaines, des modèles qui, même aux époques de la décadence la plus marquée, devaient appeler l'imitation, là où l'on pouvait encore les comprendre, ne fût-ce que par la simple raison que l'imitation facilitait la besogne. Parmi d'autres exemples à cet égard on peut citer les jolis chapiteaux de S.-Maria in Cosmedin (fig. 12). Ils sont parfaitement d'accord avec les efforts

Fig. 12 — Chapiteau antique de S. Maria in Cosmedin (Photographie Parker)

1. J'ai démontré ceci dans le *Nuovo Bullettino di Archeologia cristiana* (1895), pp. 42-57 et pp. 127-146, en étudiant l'école des marmorarii ombriens, qui, au XIIe siècle, se sont groupés autour de Meliorantius, et en illustrant le temple de Clitumnus près de Spoleto. Jules von Schlosser a réuni un grand nombre d'exemples où les artistes du moyen âge ont imité l'antique, dans sa dissertation : « *Die ältesten Medaillen und die Antike* », Vienne, 1897 (au Tome XVIII du « *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* »).

des artistes du moyen âge qui ont travaillé ici.

Les deux séries de peintures aux murs latéraux de la nef médiane s'élevaient jusqu'au plafond. A cette époque l'église n'avait pas de charpente apparente, comme on en voit maintenant dans plusieurs anciennes basiliques de Rome. Elle avait un plafond orné de caissons, ou d'autres décors très sobres (1). On en a une preuve, *entre autres*, dans le fait que les peintures des murs de la nef médiane s'arrêtent au point où devait commencer le plafond. S'il y avait eu de la place disponible jusque sous le toit, on en aurait profité pour continuer les peintures plus haut. On peut constater le même fait dans bon nombre d'autres églises, même dans celles qui montrent aujourd'hui la charpente apparente de leur toiture. M. l'architecte Giovenale conclut, non sans raison, de ce fait, ajouté à d'autres arguments, que l'opinion généralement admise que les basiliques du moyen âge n'auraient pas été couvertes d'un plafond, n'est pas conforme à la réalité des faits. Les plafonds, au contraire, étaient l'usage le plus généralement suivi.

L'église des papes Gélase et Calixte a conservé, à la vérité, sa physionomie aux siècles suivants, mais des époques bien postérieures y ont également laissé leur empreinte. L'école, désignée sous le nom de Cosmates, y est représentée par le chandelier pascal posé sur des lions, et par le tabernacle de l'autel majeur avec ses colonnettes décorées d'élégantes mosaïques *(v. les fig. 11 et pl. XI)*. Les progrès de la peinture au XIVe et au XVe siècle sont visibles dans plusieurs restes de fresques. Enfin, le XVIIIe siècle apporta malheureusement, avec une absence de tout sentiment historique, ces dégradations voulues, parmi lesquelles il faut compter la voûte de la nef principale.

* * *

Ces travaux qui ont dénaturé le monument seront au surplus écartés et réparés dans une très large mesure, avant la fin du XIXe siècle.

La restauration intérieure projetée (pl. XI) offre un aspect vraiment réjouissant pour l'archéologie. La « réparation » qu'au point de vue de l'art on offre ainsi à cette vénérable maison de Dieu, est si complète, les travaux de l'*Associazione artistica* s'y font avec tant de conscience, que, sans aucun doute, ils seront à Rome le point de départ le plus suggestif de restaurations analogues d'autres églises importantes au point de vue de l'art et de l'histoire.

Rome, Janvier 1898.

H. Grisar, S. J.
Professeur à l'Université d'Innsbruck.

1. La croix établie au plafond que l'on voit dans le dessin de la reconstruction, (pl. XI), paraît une restitution douteuse. Mais on voit, sur d'anciennes fresques, comme par exemple, sur les fresques de Giotto à Assise, de grands crucifix dominant pour ainsi dire l'église, aux clôtures du presbyterium (pergula, iconostasis) placées au centre. V. à cet égard plus haut, p. 188, le texte du *Liber pontificalis*, relatif à la croix de Léon III de la *pergula* de St-Pierre.

BIBLIOGRAPHIE.

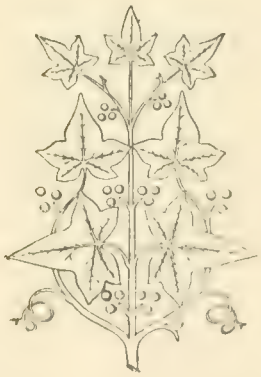
Nous possédons, dans un travail peu connu de M. l'architecte G. B. Giovenale, publié dans l'*Annuario dell' Associazione artistica fra i cultori di architettura a Roma, anno VI 1895 (Roma, tipografia Bicchieri)*, l'étude la plus substantielle sur l'église, et en même temps, sur les travaux récents qui y ont été faits, donnée sous la forme d'une conférence orale.

C'est à cette publication que nous devons les figures 2, 3, 7, 9 et la pl. XI. Cette conférence est le précurseur d'un grand ouvrage que M. Giovenale se propose de publier sur S.-Maria in Cosmedin et les restaurations dont elle est l'objet. Nous saluons d'avance cette publication, ainsi que les communications de l'Associazione qui doivent s'y trouver. Déjà le Commandeur Enrico Stevenson a publié une dissertation importante, particulièrement sous le rapport archéologique, sur cette église ; travail qui, sous le titre *Scoperte a S. Maria in Cosmedin*, a paru en 1892 dans la *Römische Quartalschrift für christliche Alterthumskunde und für Kirchengeschichte*. Cette étude con-

serve encore aujourd'hui une grande valeur, bien que le savant auteur n'y ait pu faire état des nouvelles découvertes faites depuis. M. Rohault de Fleury, dans son ouvrage *La Messe*, particulièrement aux tomes 1 et 3, s'est occupé de différents détails de cette basilique, représentés par d'excellentes reproductions. Nous signalerons particulièrement les planches 114, 137, 152, 201 et 202. Enfin, il y aura utilité à comparer le petit livre fort rare, mais important pour les œuvres romaines de l'art du moyen âge, intitulé : *La mostra della città di Roma alla esposizione di Torino nell' anno 1884, Roma, tipografia Centenari*, 1884. On trouvera peu de renseignements satisfaisants dans *Mariano Armellini, Chiese di Roma;* 2me édit. *(Roma, tipogr. vaticana, 1891.)* Les mentions de cette église que fait Gregorovius dans son histoire de la ville de Rome, contiennent à peu près autant d'erreurs que de lignes. Il en est encore, dans l'ensemble, au point où se trouvait le vieux Crescimbeni, que nous avons cité p. 182.

Les passages de Gregorovius, « *Geschichte der Stadt Rome im Mittelalter*, 4me édition » relatifs à l'église de S. Maria in Cosmedin, se trouvent Tome II, pp. 392-394 et Tome IV, p. 649. Selon lui, le pape Nicolas Ier aurait entrepris une reconstruction de l'église, tandis qu'en réalité, à part quelques restaurations sans importance, ce pape ne fit que bâtir une habitation à côté de Ste-Marie. Le même auteur suppose que le clocher aurait été élevé déjà au VIIIe siècle. Il parle de huit colonnes cannelées encastrées dans la façade, tandis qu'il n'y en a en réalité que sept ; d'après lui, la première petite église aurait été toute séparée de ce péristyle; il montre des restes de l'ancienne cella du temple, qui n'existent plus, dans une dépendance de l'église, cella bâtie, d'après l'auteur, en travertin, tandis que la construction est en tuf. Il prétend trouver le nom de S. Maria in Schola Græcorum déjà à la fin du VIe siècle, mais n'admet celui de Cosmedin, comme ne paraissant qu'après la reconstruction sous Adrien. Nous avons prouvé le contraire pour les deux cas. Il n'y a aucun fondement à la supposition émise par lui que, sous le règne d'Adrien, les blocs de pierre du temple auraient été utilisés à la construction du portique de St-Pierre ; c'est là un fait absolument inexact. Quant aux inscriptions rapportées par Gregorovius, elles sont ordinairement imprimées avec beaucoup d'inexactitude. Je vais reproduire celle de l'autel de Calixte II, — auquel il attribue par erreur la restauration de toute l'église — parce qu'il la donne entièrement défigurée. Je la reproduis, en complétant les abréviations :

ANNO DOMINI MCXXIII INDICTIONE I DEDICATVM EST HOC ALTARE PER MANVS VENERABILIS DOMNI CALIXTI PAPAE II. V. SVI PONTIFICATVS ANNO MENSE MAIO DIE VI. ALFANO CAMERARIO EIVS PLVRIMA DONA LARGIENTE.



Note sur Saint-Apollinaire de Ravenne et les reprises en sous-œuvre du XVIe siècle.

Il y a déjà longues années, M. l'abbé Guardigli avait attiré mon attention sur les reprises en sous-œuvre de St-Apollinaire-le-Neuf (1); il m'assurait que pour exhausser le sol de l'église sans changer les mosaïques de place, on avait retranché à leur pied une zone de muraille de plus de 2 m. La hardiesse d'un tel travail me faisait douter de son exécution, mais depuis j'ai eu souvent l'occasion de constater en Italie des restaurations du même genre; M. Ed. Gardella, très versé dans l'archéologie de Ravenne, m'a confirmé cette opération extraordinaire; enfin dernièrement M. Ricci, directeur du Musée de Parme, et chargé en ce moment de la surintendance des monuments de Ravenne, m'a répété des preuves et cité des documents les plus authentiques qu'il a découverts et qui ne laissent plus de doute. Je me décide donc à offrir quelques observations sur un sujet qui intéresse l'histoire de l'art.

On sait les atterrissements considérables qui s'accumulent dans tous les deltas, et on peut penser quels furent ceux de Ravenne, jadis entourée de lagunes et maintenant de champs cultivés. Il est impossible devant ce phénomène géologique, de ne pas supposer que le sol de St-Apollinaire, aujourd'hui au niveau de la rue, n'ait pas été remblayé pour retrouver l'ancien niveau perdu.

Nous avons mieux que cette observation générale pour l'attester ; il nous reste une sorte de nilomètre pour déterminer les sols antiques, je veux dire des pavages étagés qui en forment comme les degrés; je les ai consultés dans le voisinage de l'église qui nous occupe. M. Monghini possède derrière l'abside des jardins dans lesquels on a découvert une mosaïque à $2^{m}50$ environ du sol actuel et qui paraît être du VIe siècle. En fouillant au-dessous, on est parvenu à une seconde stratification, à un pavage dont les mosaïques sont tout à fait antiques. M. le curé de St-Apollinaire nous a montré aussi un puits où une mosaïque est apparue.

On peut conclure de ces observations que le sol de l'église a reçu le même exhaussement, c'est-à-dire celui de plus de deux mètres.

L'objection du palais de Théodoric, tout voisin et dont le seuil est au niveau du seuil de l'église, n'est pas valable, car la plus simple inspection prouve que cette ruine est celle d'un édifice du moyen âge, dans lequel ont été compris des débris de l'ancien palais.

L'exhaussement est manifeste dans l'église devant l'arc de décharge de la porte principale dont les pieds droits sont extraordinairement enterrés.

L'exhaussement est surtout confirmé par les documents que M. Ricci nous signale, et qu'il ne tardera pas à publier. En 1513, Léon X ayant approuvé la démolition de l'église et du couvent de S.-Mama, concéda St-Apollinaire aux religieux mineurs de l'observance. Le 31 décembre 1514, le conseil de Ravenne alloua un subside pour

1. J'aime, au sujet de ces mosaïques, renvoyer à l'étude que mon savant ami Mgr Barbier de Montault lui a consacrée ici l'année dernière.

continuer le travail d'élévation des colonnes. D'après une autre délibération du 25 octobre 1517, l'exhaussement était terminé et on donnait de l'argent pour réparer les murailles.

Le travail avait consisté à supprimer une bande du mur de plus de deux mètres au-dessus des arcades, à la remplacer par une corniche de terre cuite, à refaire les arcades avec des archivoltes et des intrados ornés de terre cuite. Ces arcades, sans doute autrefois enrichies, comme à Parenzo, de stucs, n'avaient pu être conservées, mais les belles colonnes, les bases, les chapiteaux, les coussinets crucifères furent respectueusement replacés.

Quant à la mosaïque elle resta à sa place, et sauf les retouches que tant de siècles ont pu nécessiter, elle est fixée encore aux enduits du VIe siècle. Cette permanence est certifiée par la difficulté de déplacer ces sortes de peintures, elle l'est surtout par l'antiquité du mur qui la porte. On peut voir dans le cloître, au-dessus des galeries, la belle arcature de l'attique et les cintres primitifs.

Mgr Crostarosa, il y a quelques années, a retrouvé des tuiles datant de l'origine (1).

Voici donc un édifice dont les sommets sont intacts depuis plus de 1200 ans, édifice qu'on a coupé, dont on a supprimé le milieu, dont on a saisi les soubassements pour les rapprocher des parties supérieures. Un tel travail ne semble-t-il pas s'appliquer plutôt à un vêtement qu'on raccourcit qu'à un monument de maçonnerie? Il est fait pour nous étonner en France où nous n'avions pas la merveilleuse puissance des mortiers italiens, et cependant il a été exécuté non seulement à St-Apollinaire, mais dans d'autres églises de Ravenne et d'Italie. Nous demandons permission d'en citer quelques exemples remarquables, qui, rapprochés de celui de St-Apollinaire, serviront à le confirmer.

1. *Nuovo bullettino di archeologia cristiana*, 1896, p. 52.

L'église voisine de St-Jean-évangéliste subit le même changement, peut-être à la même époque ; les colonnes sont antiques. Les fenêtres du Ve siècle existent encore dans les attiques cachés par les toits modernes, et cependant le sol, rétabli au niveau extérieur, nous prouve qu'il l'a été aux dépens d'une zone de l'édifice coupée et enlevée.

A San Pietro-Maggiore, aujourd'hui S. Francesco, les attiques subsistent avec les arçoncelles, pilastres, fenêtres (1), et les deux colonnades des nefs ont été relevées aussi d'environ deux mètres aux dépens d'une bande intermédiaire.

Rome nous offre plusieurs faits semblables.

L'église de S. Anastasia possède un des souvenirs les plus certains d'un travail de ce genre ; elle conserva jusqu'au XVIIe siècle sa forme basilicale qui fut alors bouleversée, changée pour celle qu'on connaît, sans que les attiques aient été démolis ; ils conservent encore les fenêtres antiques, celles du XIIIe, celles du XVIIIe siècle qui rappellent, pour l'intérieur, les changements répétés du plan. Selon le compte rendu de la dernière restauration, il fallut pour l'accomplir tenir la muraille en l'air *(tenere in aria il muro)* (2).

Je crois pouvoir comprendre parmi les églises ainsi restaurées la basilique de Ste-Marie Majeure, dont les nefs avaient autrefois des arcades et dont les colonnes reposent maintenant sur des colonnes architravées. Le texte du Livre pontifical à propos des voiles donnés par le pape Adrien est explicite ; il mentionne clairement les arcs

1. *Les Saints de la Messe*, S. Pierre, pl. 33.
2. *Les Saints de la Messe*, II, 144.

« *per diversos arcus vela sexaginta quinque* [1]. »

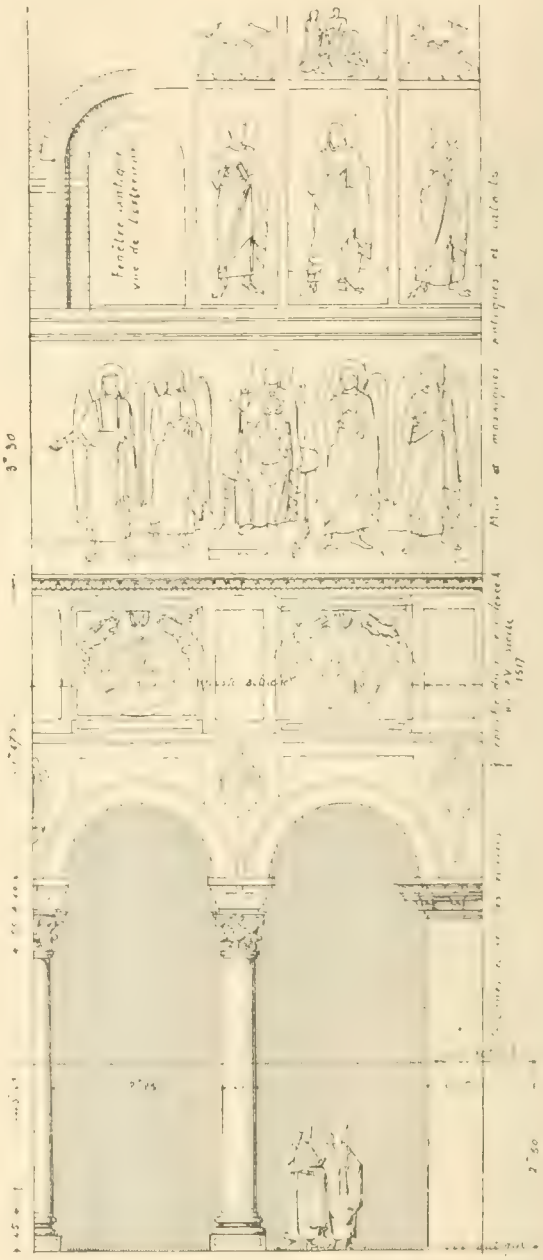
On m'a objecté que la corniche pouvait être antique, mais je ne reconnais pas dans ses modillons, dans ses ornements le style classique ; de plus il me paraît impossible de supposer qu'un entablement d'une si grande étendue qui pourtourne la nef, ait pu conserver sans aucune épauffure une telle netteté de profils pendant de longs siècles.

A S. Pietro-in-Vincoli, M. le commandeur Busiri a retrouvé à l'aide des craquelures qui les désignent encore sous l'enduit les fenêtres antiques de l'attique ; ces fenêtres ne correspondent plus avec les arcades du dessous et attestent ainsi le déplacement des colonnes.

A Pise ces reprises doivent avoir quelquefois été pratiquées dans les églises au-dessus d'un sol qui s'élève au moins aussi rapidement qu'à Ravenne ; elles l'ont été certainement au Dôme dont les colonnes furent refaites ou replacées après l'incendie du XVIe siècle et les chapiteaux changés sans que les attiques aient été le moins du monde touchés. Du premier coup d'œil, on s'aperçoit que l'étage supérieur est resté de l'époque romane et que tous les portiques inférieurs ont été renouvelés; nous pouvons confirmer ce fait par les textes suivants empruntés aux archives du Dôme. Ces documents, que nous a communiqués M. Fontana, mentionnent en 1596 les chapiteaux comme nouveaux : « E a di 10 detto (janvier) sia « dato 2 capitelli nuovi che erano in bottega « di M. Scipione e messi sopra le colonne, « cioè sopra il coro e sopra il pergamo.

« E a di 10 di ferrajo 1596 M. Scipione « disse essersi levato di bottega sua tre capi- « telli nuovi per metterli sopra il coro et « sopra il pergamo dove l'hanno missi [1]. »

Ces exemples suffisent à montrer combien l'audacieux travail de St-Apollinaire de Ra-



venne était commun au XVIe siècle en Italie et justifiera ses auteurs. On verra sur le croquis ci-joint l'état que nous supposons

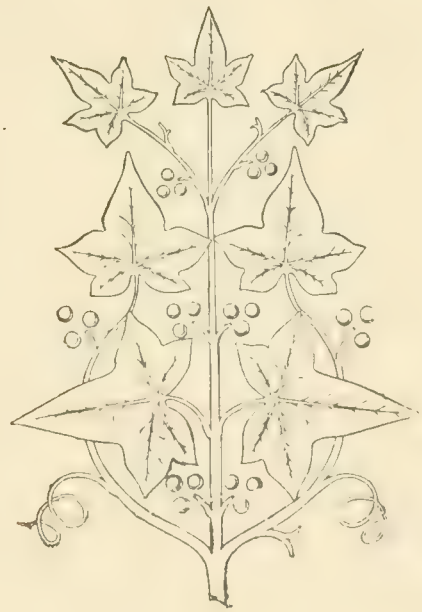
1. *Les Saints de la Messe*, I, 26.

1. Archivio Capitolare della Primaziale di Pisa, filza M. 38.

avant qu'on y ait fait le travail, et la décoration que devait avoir la bande de muraille supprimée.

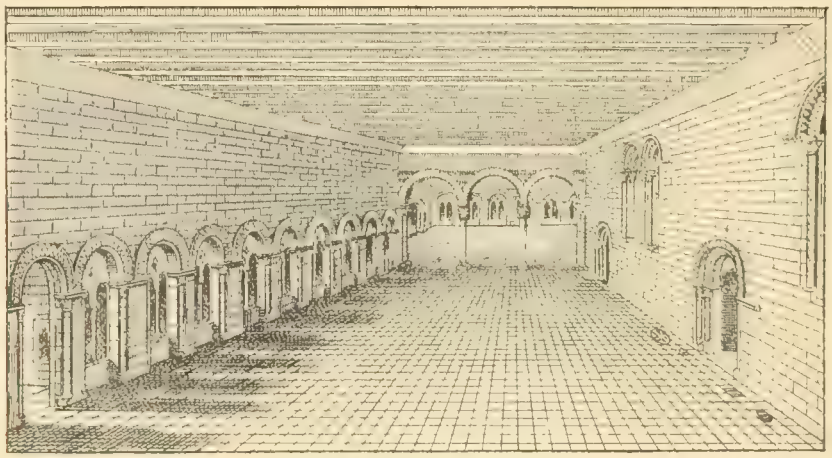
A St-Paul hors-les-murs de Rome cette partie de la muraille était décorée par des médaillons des papes ; mais un tel ornement ne pouvait convenir dans une église arienne, et il nous a paru plus convenable à un soubassement de recourir à une marqueterie de marbres.— Nous avons cherché des modèles, dans le baptistère de Ravenne, à Parenzo, et, suivant le conseil de M. Gardella, dans les curieuses incrustations des tympans de Ste-Sabine à Rome qui paraissent contemporains de St-Apollinaire. Ces observations auront, j'espère, quelque intérêt, si non en elles-mêmes du moins pour l'histoire de la vénérable basilique, et pour engager les architectes qui ont l'honneur de restaurer les églises d'Italie de se laisser souvent guider par les traces antiques restées sur les attiques.

G. Rohault de Fleury.



La grande salle de l'évêché d'Angers.

L'ASPECT grandiose de la salle synodale de l'évêché d'Angers, œuvre du XIIe siècle, impressionne vivement les visiteurs. Qui d'entr'eux peut s'y attendre en montant les degrés de l'escalier, construit en 1506 par l'évêque François de Rohan ? Bien autre serait leur surprise, s'il leur était donné de voir la grande salle, «*magna aula*», dans ses dimensions et sa disposition primitives. Il est facile de s'en faire une idée très exacte. La *Revue d'Anjou* publie en ce moment un travail considérable intitulé *Le Palais épiscopal d'Angers* (1): voici un résumé des chapitres relatifs à la partie qui nous occupe. D'après les hypothèses les plus plausibles, tout document écrit positif manquant, le rez-de-chaussée du palais épiscopal, l'ancien mur de la cité du Ve siècle excepté, remonterait à l'épiscopat de Renaud de Martigné (1101-1124), depuis archevêque de Reims, tandis que le



Restitution de la grande salle.

premier étage (je veux parler seulement de la grande salle), serait l'œuvre d'Ulger, 1125-1149. Toutefois, une charte de ce dernier, écrite en 1140, mentione déjà la « *camera andegavensis palatii* » (1). Sa construction serait donc circonscrite entre les années 1125 et 1140.

L'intérêt considérable présenté par la salle en question réside dans son *plan primitif*, celui d'un T, formé de deux vastes appartements, communiquant par trois arcades en plein cintre, portées sur deux colonnes. En 1131, Ulger assiste, à Reims, au sacre de Louis VII, et prend part au banquet royal à l'issue de la cérémonie, dans l'immense salle de l'archevêché. Elle avait alors la forme d'un *Tau* et jouissait d'une telle célébrité, qu'elle avait donné son nom à tout le monument : *Actum Remis publice in* PALATIO TAU, *anno Incarnationis* 1138, dit un diplôme de Louis VII (2).

1. Marchegay, *Pièces historiques*, pp. 158, 159.

1. Par M. l'abbé Pinier, secrétaire à l'évêché et M. de Farcy.

2. Varin, *Archiv. administ. de Reims*, t. I, 293 — *Gallia Christiana*, t. III, p. 153. — Chanoine Cerf, *Histoire et description de N.-D. de Reims*, I, pp. 216, 217, 218.

Une autre pièce, datée du 16 nov. 1561 porte cette mention : *Acta fuerunt hæc Remis in palatio de Tahu vocato* (1).

L'archevêque Guillaume Briçonnet reconstruisit en 1498, sur les mêmes fondations et dans la même forme, la salle du *Tau*, dont la nef seule a été maintenue pour le festin du sacre des rois, le reste ayant été divisé en appartements divers.

Même disposition à Angers, même mutilation intérieure aussi au XVIIe siècle. Mais laquelle des deux salles a servi de type à l'autre ? Faut-il penser qu'avant de monter sur le siège de Reims, Renaud de Martigné ait tracé le plan de la grande salle de son palais d'Angers en forme de T, ou bien est-ce au contraire à Reims, au sacre de Louis VII, qu'Ulger, son successeur, prit la résolution d'imiter la grande salle *du Tau* construite depuis un certain temps ? Impossible d'en rien décider. D'ailleurs, cette disposition si sage, si favorable à la réunion d'un très grand nombre de convives et d'assistants, n'est pas particulière à ces deux monuments ; l'ancienne salle du château de la *Wartburg*, en Allemagne, nous montre trois arcades romanes disposées de la même façon (2) : si quelque lecteur de la *Revue* en connaissait d'autres exemples, remontant au XIIe siècle, nous lui serions bien reconnaissant de nous les signaler.

La grande salle de l'évêché d'Angers comprenait « *une nef* », rognée de quelques mètres du côté du Sud en 1236 pour la construction du transept de la cathédrale, et « *une croysée* » ou appartement transversal, réunies au moyen de trois arcades. Cette dernière partie « *la croysée* » a été divisée en trois pièces au XVIIe siècle. Un mur épais remplace aujourd'hui les trois arcades et ferme le fond de la salle synodale. Quelles étaient avant cette triste mutilation les dimensions primitives (moins trois à quatre mètres de longueur pour *la nef* retranchés, comme nous venons de le dire, au XIIIe siècle) ? Une plainte du chapitre contre Mgr de Rohan, 1533, les donne exactement (1) : *Item, au palais et maison épiscopale, y a une grant salle estant en* CROYSÉE, *tenant de long* DIX HUIT TOISES ET DEMYE, *revenant à* CENT DOUZE PIEDS, OU ENVIRON ; *de largeur, à droict* LA CROYSÉE, de ONZE TOISES DEUX PIEDS, REVENANT A 68 PIEDS ; ET DE LARGEUR, A L'ENTRÉE *de lad. grant salle*, DE CINQ TOISES, REVENANT à TRENTE PIEDS OU ENVIRON.

La largeur transversale de la CROYSÉE était de 27 pieds environ.

« *Item laquelle salle est percée de trente* « *fenestres à demy rond, dont y en a à may-* « *neau et pied droit vingt-une.* »

La nef était éclairée, comme aujourd'hui, par quinze fenêtres, dont neuf à meneau, du côté de la cour d'entrée. De grands dessins, exécutés avant 1693, conservés aux Archives Nationales (2), et que nous avons reproduits, donnent le tracé des fenêtres *à meneau*. Elles se composaient de deux baies à plein cintre et d'un tympan en pierre, percé d'un losange, le tout encadré d'une archivolte, richement sculptée. Les greniers de l'hospice Saint-Jean, et l'ancienne église Saint-Aignan, à Angers, donnent des types excellents de ce qu'étaient ces fenêtres, remaniées au XVIIIe siècle et mal restaurées ces dernières années.

1. Varin, *Archiv. légis. de Reims*, t. II, p. 643. Actus concordiæ et permutationis inter D. D. Carolum cardinalem a Lotharingia, etc... et scolasticum ecclesiæ Remensis.

2. Léon Gautier, *Histoire de la Chevalerie.*

1. *Archives départementales de Maine et Loire*, Série G. 264.

2. Classe III, N. 3, n° 9.

Une corniche intérieure, assez saillante, soulageait l'extrémité des solives, qui portaient le plancher, au-dessus duquel se trouvaient une grande salle de même étendue que « LA NEF » et des chambres sur « LA CROYSÉE ».

La partie la plus intéressante, au point de vue architectural, était assurément la série des trois belles arcades, qui mettaient en communication la « *nef* » et la « *croisée* ».

Ce fut Mgr Claude de Rueil, qui retrancha la « *croisée* » de la « *nef* » pour en faire trois appartements avec deux chambres au-dessus (1).

Les sveltes colonnes et les arcades disparurent dans une épaisse muraille : à peine si le souvenir s'en était conservé. Nous en avions connaissance et désirions infiniment les dégager des pierres et de l'enduit, de façon à en reconnaître la forme, la structure et l'ornementation. Cette satisfaction nous fut accordée en 1894 : les fouilles furent faites dans un corridor donnant accès aux chambres situées au-dessus des salons, précisément au niveau des chapiteaux : c'était d'ailleurs le seul endroit où elles pouvaient être pratiquées sans nuire à la décoration des salons ou de la salle synodale.

Bientôt, sous un amas de pierrailles, les ouvriers découvrirent un magnifique chapiteau, placé sur le fût d'une des colonnes et supportant la retombée de deux arcs en plein cintre : le tailloir avait été rasé du côté du corridor. L'autre chapiteau et le fût de colonne correspondante n'existent plus : on en a trouvé dans le remplissage des fragments ornés de sculpture. Peu à peu, on dégage les claveaux des trois arcades, dont les joints sont en ciment rose simplement pincés. A l'extrados, voici le petit appareil et des rangs de briques comme au-dessus des archivoltes de la façade de la «*croysée*» donnant sur la Place Neuve. Les arcades extrêmes reposent sur deux colonnes d'angle, séparées par un pieddroit. Le dessin des arcatures et du chapiteau, la vue d'ensemble de la grande salle dans son état primitif en disent plus que des pages interminables. Chaque année l'évêque y donnait les cinq fêtages ou repas, qu'il devait aux grandes fêtes (1) au chapitre et aux officiers de la cathédrale ; là

Chapiteau des arcades de la grande salle.

se passait le dîner de son entrée ; on y tenait aussi les synodes deux fois par an. Une pièce manuscrite intitulée « *le Nombre des personnes du festin de l'entrée de Monsieur d'Angers* » (Gabriel Bouvery) en 1542 (2), nous donne les renseignements nécessaires pour nous figurer ce que pouvait être un pareil dîner : ce fut d'ailleurs le dernier, dans de semblables proportions ; en voici le résumé :

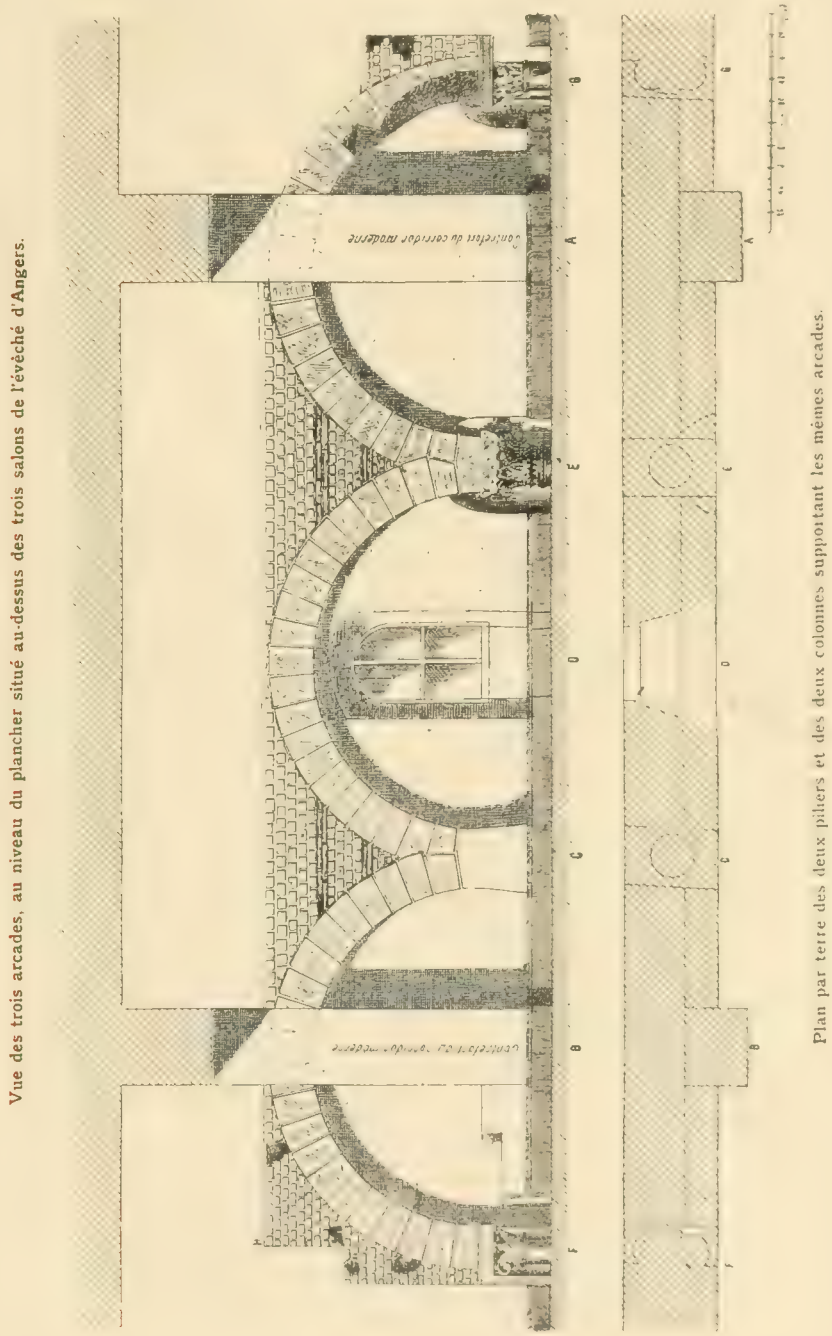
1. Il occupa le siège d'Angers de 1627 à 1649.

1. A noël, au jeudi-saint, à pâques, à la saint Maurille et à la saint Maurice.

2. *Archives département. de Maine et Loire.* Série G. 13.

Premier. *Le long de la* CROYSÉE *est la table de ms^r pour soixante personnes ... En la dite* CROYSÉE, *par le meillieu et travers d'icelle sont assises six tables et la table de la sallette où sont mises pour cent cinq personnes.*

En LA NEF *de la salle, seront mises trois tables tout le long, réserve qu'en la première du milieu y aura trois buffets — 200 personnes.*



Vue des trois arcades, au niveau du plancher situé au-dessus des trois salons de l'évêché d'Angers.

Plan par terre des deux piliers et des deux colonnes supportant les mêmes arcades.

Ainsi la grande salle toute seule contenait 365 convives. Outre l'Université, occupant cent places dans le réfectoire de l'évêché,

il y avait encore cent autres invités (*barons, nobles et abbés à une table, officiers de la maison du Roi et de la maison de Ville à l'autre*) dans la salle haute, située au-dessus de la « *nef* ».

En tout 565 convives.

Outre ces fêtages et les festins de l'entrée des évêques, la salle du palais servait de temps à autre à des banquets d'apparat. L'évêque Gabriel Bouvery avait reçu à sa table, dans l'abbaye de Saint-Nicolas, le 7 novembre 1565, Charles IX et les seigneurs de sa suite. S'autorisant de ce précédent, Guillaume Ruzé, son successeur, invita à dîner à son tour, au palais épiscopal, après la procession des Rameaux de 1578, le nouveau duc d'Anjou, François de Valois, frère de Henri III, ainsi que les seigneurs de sa suite. Parmi ceux-ci se trouvait Bussy d'Amboise, favori du duc, dont la rancune contre l'évêque se traduisit par une mutinerie déplorable. A peine le duc et l'évêque eurent-ils quitté la table, que les deux mignons du duc d'Anjou, Bussy d'Amboise et Cymier, feignant de se quereller, les seigneurs, de connivence avec eux, se rangèrent en deux camps, lancèrent les plats par les fenêtres, renversèrent les tables et couvrirent la salle de débris. Fin scandaleuse d'une fête si brillante [1].

1. Bibliothèque municipale d'Angers, Ms. N. 893, pp. 112-114. — *Bulletin historique et monumental de l'Anjou*, 1868-1869, pp. 45, 46.

Enfin, le duc de Brissac, le jour du baptême de sa fille à la cathédrale, le 25 avril 1585, obtint de l'évêque la faveur d'offrir aux « *plus aparents de la ville* » un superbe banquet dans la grande salle [1].

Ce fut le dernier : bientôt la « *croysée* » allait être séparée en plusieurs appartements. Les fêtages furent convertis en redevances pécuniaires, payées par l'évêque. Celui-ci, le jour de son entrée, se dispensa dorénavant de réunir autant de convives à la fois. La grande salle, réduite aux proportions actuelles, l'ancienne « *nef* », servit toujours aux synodes, à la réception des docteurs en théologie, à l'exposition du corps de l'évêque après son décès, mais plus à des festins. Rappelons cependant le banquet donné le 8 novembre 1865 à l'occasion de ses noces d'or, par Mgr Angebault à dix évêques et deux cents prêtres ou laïques.

Arrêtons-nous : ces détails suffisent amplement à donner une idée de l'importance architecturale, de l'ingénieuse disposition en forme de Tau de la salle primitive, ornée de peintures décoratives du temps, retrouvées en partie sous les lambris du XVIIIe siècle au moment de la restauration et reproduites avec succès.

L. de Farcy.

1. 1er Partie, Chapitre IV.

Mélanges.

Jean Brito et l'invention de l'imprimerie.

DANS notre fascicule de Janvier, p. 65, en rendant compte des publications de la *Société d'Émulation pour l'étude de l'histoire et des antiquités de la Flandre*, nous avons admis, sur l'autorité du savant conservateur des archives de la ville de Bruges, concernant Jean Brito, typographe, « pour lequel on pourrait peut-être revendiquer l'honneur d'avoir inventé l'imprimerie », des renseignements que nous n'étions pas en mesure de contrôler alors, et qu'il n'eût fallu accueillir qu'avec des réserves nécessaires.

La thèse qui ferait de Bruges le berceau de l'imprimerie va, en effet, à l'encontre de l'opinion reçue, basée sur les recherches multiples et souvent reprises d'un grand nombre de savants. La nouveauté même de la thèse, peut-être aussi un patriotisme local exagéré, lui ont fait, dans certains milieux, une fortune qu'il y a lieu de croire passagère. Un ecclésiastique érudit et généralement judicieux a cherché à populariser les « découvertes » sur Jean Brito, en publiant dans une brochure d'une cinquantaine de pages, le résumé et une appréciation fort élogieuse du volume de 515 pages et de 3 planches imprimé par la *Société d'Émulation de Bruges*. Comme nous avons la conviction que le but des auteurs brugeois, en mettant de nouveau en relief la figure de Jean Brito, est avant tout la vérité historique, nous croyons rendre service à tout le monde en publiant la lettre que M. James Weale, notre collaborateur, nous fait l'honneur de nous adresser à ce sujet. Les recherches que M. James Weale a, pendant de longues années, faites dans les archives de Bruges et ses études persévérantes sur l'histoire des arts de Flandre au XVe siècle, lui donnent en ces matières une incontestable autorité. Sa lettre nous paraît donc parfaitement opportune en mettant les choses au point.

J. H.

MONSIEUR LE DIRECTEUR,

DANS la dernière livraison de la *Revue* (p. 65) il est question d'une étude sur Jean Brito, « typographe *brugeois* qui vécut au XVe siècle, pour lequel on pourrait peut-être revendiquer l'honneur d'*avoir inventé l'imprimerie* », et il est dit que ce travail « remet le personnage de Brito dans *sa vérité historique*, et, en présence de *découvertes récentes*, *dissipe les erreurs* accumulées pour l'amoindrir ».

Permettez-moi dans l'intérêt de la vérité historique de dire 1° que Brito n'était pas brugeois; 2° qu'il n'y a aucune raison de revendiquer pour lui l'honneur d'avoir inventé l'imprimerie ; et 3° que l'étude dont il est question ne contient pas un seul document qui ait été découvert récemment.

Lorsque j'habitais Bruges, il y a une vingtaine d'années, j'ai fait de nombreuses recherches dans les archives non seulement de Bruges, mais de beaucoup d'autres localités des Flandres, du Hainaut, d'autres provinces de la Belgique et des pays limitrophes ; j'ai copié tout ce qui avait rapport à l'histoire de l'art, entre autres tout ce qui concernait Brito et la gilde des Librairiers ; j'ai même publié dans le 4e volume du *Beffroi* la plupart de ces derniers — et soit dit en passant — plus exactement que cela n'a été fait dans l'étude dont il est question.

1. Brito n'était pas brugeois, et par suite les documents qui occupent 91 pages (161 à 252) de l'étude n'ont aucune raison de s'y trouver. Maître Jean Brito, « escripvant, né de Bretagne » (à Pipriac, près Redon), quitta son pays natal de bonne heure. En 1446 il était établi à Tournay ; le 28 juin de cette année un certain « Perinet de la Marche, tainturier de soye, natif de Rouen », parut devant les Prévôts et Jurés de la ville et

reconnut qu'il lui devait 3¼ saluts d'or. De même que plusieurs autres habitants de Tournay, il prit part à la loterie tirée à Bruges le 28 août 1446 ; dans les comptes de cette loterie il est désigné comme « maître de le escripture à Tournay ». Le 22 mai 1455 il acheta le droit de bourgeoisie à Bruges, où il s'établit comme calligraphe et libraire et où il a vécu jusqu'à son décès en 1492.

Il a imprimé au moins quatre ouvrages dont un, le *Doctrinal* de Gerson, a, depuis sa découverte en 1773 par le savant Bollandiste P. Joseph Ghesquière, donné lieu à une assez longue polémique. Aucun des quatre livres ne porte de date d'impression, mais la *Défense de la duchesse de Bourgogne* (Campbell 559) n'a été écrite qu'en 1477, et la *Payse ghemaect te Brugghe* est nécessairement postérieure au 16 mai 1488. Tous les quatre présentent les mêmes caractéristiques typographiques, et aucun d'eux ne peut être antérieur à 1470.

Je suis convaincu que les premiers livres xylographiques ont vu le jour dans la partie des Pays-Bas qui forme aujourd'hui les provinces d'Utrecht et d'Overyssel ; je crois au surplus que les premières productions « gettées en molle » ont eu la même origine locale. Ce terme : jetté en molle, n'implique pas, comme l'auteur de l'étude prétend, une impression avec caractères mobiles, mais une impression d'un texte coulé ou jeté en forme, page par page. Tels étaient les livres (libros impressos valore XX florenorum) légués par Winand de Ruremonde (décédé en 1450) aux Frères de la vie commune du couvent de Weidenbach à Cologne et tels les *Doctrinaux* qui se vendaient à Bruges en 1446.

Il faut distinguer entre l'art d'imprimer et la typographie, ou art d'imprimer avec caractères mobiles. Déjà au VIe siècle on imprimait en Orient en bleu sur les étoffes, et en couleurs au VIIe ; cet art était pratiqué sur le Bas-Rhin au XIe. Et dès que la fabrication du papier y fut introduite (c'est-à-dire vers la fin du XIIe siècle ou au commencement du XIIIe), on tira des impressions d'imagerie religieuse et populaire ainsi que des cartes à jouer. Cet art était pratiqué un peu partout dans les Pays-Bas et en Allemagne ; et l'impression marchait assez vite, car Paul de Prague (décédé en 1459) nous dit que de son temps on avait imprimé une Bible entière en quatre semaines (1).

Déjà avant cette époque, on cherchait un peu partout les moyens de produire les livres par des procédés expéditifs. En 1446, Procope Waldfoghel et ses associés à Avignon avaient en leur possession tout un matériel d'imprimerie: « 27 litteras Ebraycas formatas, scisas in ferro;... omnia artificia, ingenia et instrumenta ad scribendum artificialiter in lingua latina... duo abecedaria calibis et duas formas ferreas, unum instrumentum calibis vocatum vitis, 48 formas stagni necnon diversas alias formas ad artem scribendi pertinentes ». Dans les années de 1440 à 1450 (in den iairen 1440) on était aussi avancé à Mayence. Il est hors de doute que c'est à Guttenberg, Fust et Schöffer que revient la gloire d'avoir réussi à rendre le nouvel art pratique et d'usage facile. En 1450 on commença l'impression de la Bible en latin.

Qu'il me soit permis de citer un témoignage que l'auteur de l'étude paraît ne pas connaître. L'archevêque Berthold, né à Mayence en 1440, doyen de la cathédrale en 1484, on ne peut en douter, devait connaître ce qu'il en était de l'invention de l'imprimerie. Dans un document daté du 4 janvier 1486 il déplore le mauvais emploi que déjà on commençait à faire de l'imprimerie ; « divina ars imprimendi — cum initium huius artis in hac aurea nostra Moguntia divinitus emerserit ». A cette époque on connaissait la maison où la typographie avait été inventée, où, comme je trouve plus exact de dire, l'art d'imprimer avec caractères mobiles a été perfectionné et où il est devenu enfin un art pratique, facile et profitable à ceux qui avaient la volonté et le goût de s'y adonner. La souscription de la

1. Sans doute un livre xylographique, une des *Biblia pauperum*. Voici le texte même de Paul :

Ciripagus — de χειρ la main, et πηγνυμι *infigere*, imprimer (en néerlandais, *handsetter*, nom qui ne signifie pas comme le prétend M. Gilliodts, p. 440, celui qui arrange les caractères pour les mettre en forme) — *est artifex sculpens subtiliter in laminibus ereis, ferreis, aut ligneis solidi ligni, aut altero ymagines, scripturam et omne quodlibet, ut post imprimat papiro, aut parieti, aut asseri mundo, faciliter omne quod cupit; aut est homo faciens talia cum patronis ; et tempore mei Pamberge quidam sculpsit integram Bibliam super lamellas, et in quatuor septimanis totam Bibliam super pergameno subtili presignavit scriptura.*

Grammatica Rhytmica, imprimée par Pierre Schöffer, proclame que cet opuscule a été imprimé dans la ville de Mayence, et que la maison d'où vient la type (typographie) l'a mise au monde :

At Moguntina sum fusus in urbe libellus
meque domus genuit unde caragma venit.

Tout cela est bien plus précis que les vers que Jean Brito a mis à la fin du *Doctrinale* de Gerson ; ces mots : « Inveniens artem nullo monstrante mirandam » signifient tout simplement que Brito, sans avoir eu de maître, sans avoir été apprenti, a découvert la manière d'imprimer ce livre.

De même que les livres xylographiques, les *Donats* et *Doctrinaux* jetés en molle, les impressions mayençaises ont été rapidement mises en vente sur le marché brugeois — des inscriptions dans des volumes achetés dans le cloître de Saint-Donatien le prouvent d'une manière indiscutable, — et sans doute Brito, qui était libraire, les aura eus en mains et se sera mis à essayer de résoudre le problème de son côté ; il y a réussi, mais certaines caractéristiques de la composition prouvent qu'aucun des quatre livres sortis de sa presse ne peut être antérieur à 1470.

Déjà à la fin du XVe siècle il y avait des personnes qui prétendaient qu'on avait imprimé des livres ailleurs avant la Bible de Mayence, mais, comme dit maître Jean Stumpf dans sa chronique colonaise, « dat is niet wair, want men vynt in geynen landen der boicker die tzo den selven tzijden gedruckt syn. »

L'auteur de l'étude a plaidé la cause de Brito brugeois, imprimeur et inventeur, en avocat, mais non pas très habilement. Car entre autres il pose les thèses suivantes. « Il est très probable que l'art de fabriquer des images xylographiques a été inventé à Bruges » (p. 382), tandis qu'au contraire rien n'est moins probable. Les produits xylographiques importés d'Utrecht étaient « *de moindre qualité* que ceux de Bruges » (p. 383). La ville de Bruges « avait vu *éclore dans son sein* (!!) cette célèbre école de peinture dont Van Eyck et Memlinc furent les plus illustres représentants » (p. 390).

De telles assertions pourraient peut-être séduire un jury brugeois à donner gain de cause à « Brito, brugeois, imprimeur et inventeur » ; mais elles ne peuvent que nuire à la réputation de l'auteur de l'étude que je me vois forcé de combattre.

Mais, comme, bien souvent, l'erreur se propage rapidement, je trouve bon de prévenir vos lecteurs qu'ils feront bien de se mettre en garde en ce qui concerne les prétendues preuves, qui peuvent facilement paraître péremptoires à ceux qui ne connaissent pas bien l'histoire du développement de l'art de l'imprimerie. Ces preuves ont été acceptées déjà par l'auteur d'une brochure de cinquante pages, écrite pour vulgariser l'opinion de l'auteur de l'étude. Or voici un spécimen de la valeur de ces preuves. Tout un argument sur la question de savoir si la Bible de Guttenberg de 1450 a été imprimée avec des caractères de fonte ou non, est basé sur l'analyse détaillée, non de l'original, mais d'un facsimile fait à la main dans l'ouvrage d'Aug. Bernard. Or, sans exception aucune, tous les points allégués tombent à l'examen de l'original.

W. H. JAMES WEALE.

Le 16 Mars 1898.

Fresques récemment découvertes à Florence, Orviéto et Montefiascone. — Le nettoyage des anciennes fresques.

JE me propose, en me limitant bien entendu à l'art chrétien, de reproduire dans la *Revue* quelques œuvres italiennes inconnues ou peu connues.

Comme le champ est très vaste, je m'en tiendrai, pour le moment, aux ouvrages antérieurs au XVIe siècle, et plus particulièrement aux fresques.

L'entreprise n'est pas sans périls.

D'abord on ne sait jamais si on arrive premier, puis, lorsqu'on commande une photographie, on ne sait pas davantage si elle réussira.

Les reproductions résulteront de photographies, en partie faites spécialement pour la *Revue*, et en partie d'épreuves du commerce insuffisamment connues.

En général le texte tiendra peu de place ; souvent il consistera en une simple légende.

Cependant je vais mettre à profit cette occa-

sion pour donner quelques renseignements—déjà annoncés précédemment dans la *Revue* — sur les procédés employés pour nettoyer les fresques restées apparentes et pour enlever le badigeon des fresques qui ont été recouvertes.

D'après les questions qui m'ont été faites souvent et les exclamations singulières que j'ai entendues devant les fresques, je crois que ces procédés sont fort peu connus en dehors des techniciens ; j'ai remarqué aussi que certains écrivains d'art avaient parlé de la question sans s'être rendu un compte suffisant de l'opération matérielle, de ses difficultés et des résultats qu'on peut en obtenir.

Mes explications pourront donc peut-être dissiper quelques erreurs ; mais elles seront insuffisantes pour les personnes qui auraient à diriger des travaux dans le genre de ceux dont je vais parler ; tout au plus y trouveront-elles quelques indications de nature à leur éviter des malfaçons et à leur commander la prudence.

Il est inutile d'ajouter que les essais doivent être tentés avant tout sur des parties secondaires des peintures dont on aura entrepris le nettoyage.

Florence.—L'église San Felice est très ancienne et peu visitée; on a profité de quelques réparations urgentes pour nettoyer les intéressantes peintures qu'elle renferme. La plus curieuse est une fresque qui avait échappé à l'attention, quoique cependant elle soit assez visible.

C'est une *Pietà* du XIVe siècle, probablement de l'un des élèves de Giotto. L'attribution que quelques personnes veulent en faire à Don Lorenzo Moncaco (1370?-1425?) ne peut se soutenir par comparaison avec les autres ouvrages de ce peintre qui existent à Florence ; la fresque est certainement antérieure à notre camaldule.

Si saint Jean et sainte Marie Madeleine n'ont rien de spécial, on remarquera le sentiment profond de douleur et de tendresse de la Madone et l'expression particulière de la figure du Christ. Ce n'est pas le visage d'un mort ; la bouche est contractée mais vivante, les yeux ne sont pas éteints, ils semblent fermés par crainte d'une lumière trop vive.

La fresque n'ayant été ni photographiée ni reproduite jusqu'à présent, la *Revue* en a la primeur.

Orvieto. — L'attention dans cette très intéressante cité est généralement concentrée sur le Dôme ; plus spécialement sur les sculptures de sa façade et sur la chapelle de la Madonna di San Brixio décorée par Fra Angelico et Signorelli.

Il y a cependant au Dôme une belle fresque attribuée à Andrea di Giovanni Orvietano qui l'aurait peinte en 1412. Nous reproduisons aussi le reliquaire de la chapelle du *Santissimo Corporale.* Il a été exécuté en argent massif, en

Pietà. — Église san Felice à Florence, XIVe siècle.

1338 par Ugolino Vieri; les douze compartiments émaillés ont trait au miracle de Bolsène. Cet ouvrage très remarquable n'est découvert qu'une fois par an, le jour de la Fête-Dieu.

J'ai déjà indiqué l'église San Giovinale (1). Aujourd'hui je puis donner du XIVe siècle :

Un martyr ;

La Madone et l'Enfant.

En 1897 on a découvert dans l'église del Carmine, également à Orvieto, une belle *Annonciation*, aussi du XIVe siècle. La photographie n'ayant pas donné des résultats suffisants, nous ne pouvons la reproduire. Il reste encore à Orvieto

1. *Revue de l'Art chrétien.* Juillet 1897.

d'autres fresques intéressantes ; nous les ferons peut-être photographier plus tard.

Montefiascone.— Cette ancienne cité est située près du lac de Bolsène sur une colline *mons Physcon, mons Flascon.* L'église San Flaviano a été bâtie au-dessus d'un temple romain ; il en est fait mention dans une lettre de 854 du pape saint Léon IV. Ruinée au XIe siècle, elle fut réédifiée et consacrée au martyr saint Flavinien, préfet de Rome sous Constantin. Le pape Urbain IV dont le pontificat eut lieu de 1261 à 1265, ayant séjourné à Montefiascone, prit l'église sous sa protection ; on y conserve précieusement la chaire du pontife. Au XIVe siècle l'église fut décorée de fresques par un peintre de Sienne probablement ; comme tant d'autres ces peintures furent plus tard recouvertes d'un badigeon de chaux. Leur existence fut révélée dès 1841 par un peintre, Argelini, qui travaillait dans l'église, mais on n'y prit pas garde.

En 1896 le curé de San Flaviano appela de nouveau l'attention sur ces ouvrages et réussit à intéresser à sa découverte plusieurs habitants de la cité ; on réunit quelques fonds et on se mit à enlever le badigeon. L'entreprise, certes, était d'une bonne intention, mais fort périlleuse, ayant été confiée à des mains inexpérimentées. Par bonheur l'administration fut prévenue, et aussitôt l'église fut classée dans les monuments nationaux ; dès lors toutes les réparations incombèrent à l'Office des monuments de la région ; on peut être assuré que dès que l'Office sera en mesure, les travaux reprendront et seront conduits par des praticiens qualifiés.

Je ne reproduis qu'un seul fragment de ces fresques ; elles n'ont pas encore été étudiées, on attend pour le faire que les autres aient été mises au jour, car il semble que toute l'église a été peinte. Il y a là dans une *Annonciation* une servante assise en dehors de la porte de la chambre de la Vierge ; la servante est figurée en même attitude dans l'une des deux Annonciations peintes par Giotto vers 1295 à l'Arena de Padoue, et dans une Annonciation peinte vers 1378 par Berna à la collegiata de San Gimignano (Toscane).

Le pape Urbain IV a été représenté dans les fresques de San Flaviniano pour reconnaître la protection qu'il avait accordée à l'église. Il porte sur son vêtement un grand soleil rayonnant ; c'est fort probablement le symbole de l'Eucharistie, Urbain IV, après le miracle de Bolsène, ayant mis ce symbole en grand honneur.

Les fresques de San Flaviniano sont d'une exécution fine et délicate. Les couleurs sont assez fraîches, ce qui prouve leur qualité, car l'église est humide.

II.

Je vais maintenant tenter d'expliquer d'abord l'opération du nettoyage d'une fresque non recouverte, puis le travail qu'exige l'enlèvement de la pellicule de chaux sur les fresques badigeonnées.

Pour simplifier je m'en prendrai, pour le moment, aux fresques anciennes, c'est-à-dire à celles qui ont été peintes avant le XVIe et dans le premier quart du XVIe siècle.

Avant tout il faut s'entendre sur les termes, car la même expression n'a pas dans tous les pays la même signification.

En dehors de l'Italie, on a donné abusivement le nom de fresques aux peintures murales en général, qu'elles soient exécutées ou sur un enduit frais, ou sur un mur sec ; quelquefois même on appelle fresques la peinture à l'huile et sur toile appliquée contre un mur par marouflage ou autrement ; de là des confusions et des jugements erronés qu'avec un peu d'attention il eût été facile d'éviter ; que de fois, par exemple, n'a-t-on pas parlé des *fresques* du Panthéon de Paris alors que toute la décoration est à l'huile et sur toile, sauf la voûte hémisphérique de l'abside qui est en mosaïque.

En Italie on a toujours appelé et on appelle encore *a buon fresco* la véritable fresque, c'est-à-dire la peinture exécutée avec des couleurs à l'eau, sur enduit frais.

On désigne sous le nom de *tempera* la peinture à la colle ou à l'œuf ou avec d'autres matières agglutinatives, mais toujours exemptes de graisse ou de résine, exécutée sur une surface sèche, muraille, bois ou autres substances.

Il est rare de trouver d'anciennes peintures murales *a buon fresco* sans quelques parties *a tempera.*

Le cas était généralement prévu dans les contrats que le dispensateur de la commande passait avec le peintre. Notamment dans le traité signé

par Domenico Ghirlandaio en 1485 et Giovanni Tornabuoni pour la décoration du chœur de la basilique de Santa Maria Novella à Florence, il est spécifié que la peinture serait *a buon fresco*, mais que Domenico pourrait se servir de la *tempera* avec discrétion.

C'est une nécessité pour donner plus de vigueur aux obscurs et parce que certaines couleurs, comme le bleu d'outremer, le rouge cinabre et le vert vif ne peuvent s'appliquer à *buon fresco*.

On sait que la véritable fresque doit être exécutée rapidement, car l'enduit, d'un centimètre environ d'épaisseur, préparé par le maçon, ne reste frais que durant une journée, et encore faut-il mouiller l'apprêt de temps en temps. En été, la siccité arrive beaucoup plus vite; en hiver, la bonne lumière ne dure guère, de sorte que le peintre ne peut réellement bien travailler qu'au printemps et en automne.

Pourquoi donc, malgré ces difficultés, donnait-on la préférence au *buon fresco* sur la *tempera*,

La Madone et l'Enfant au dôme d'Orviéto, par Andrea di Giovanni Orvietano (1412).

dont le peintre peut se servir à son aise comme il fait de la peinture à l'huile?

Parce que le *buon fresco* est plus beau, plus clair, plus durable ; il résiste même à l'eau, tandis que la *tempera* sur une surface murale déteint à l'eau, qu'elle est moins résistante ; que les couleurs sont moins franches et comme un peu opaques à cause de leur mélange avec la colle ou le jaune d'œuf.

Le *buon fresco* et la *tempera* résultant de compositions différentes et ayant été appliquées d'une façon différente, il est clair qu'il faut pour les nettoyer se servir de procédés différents.

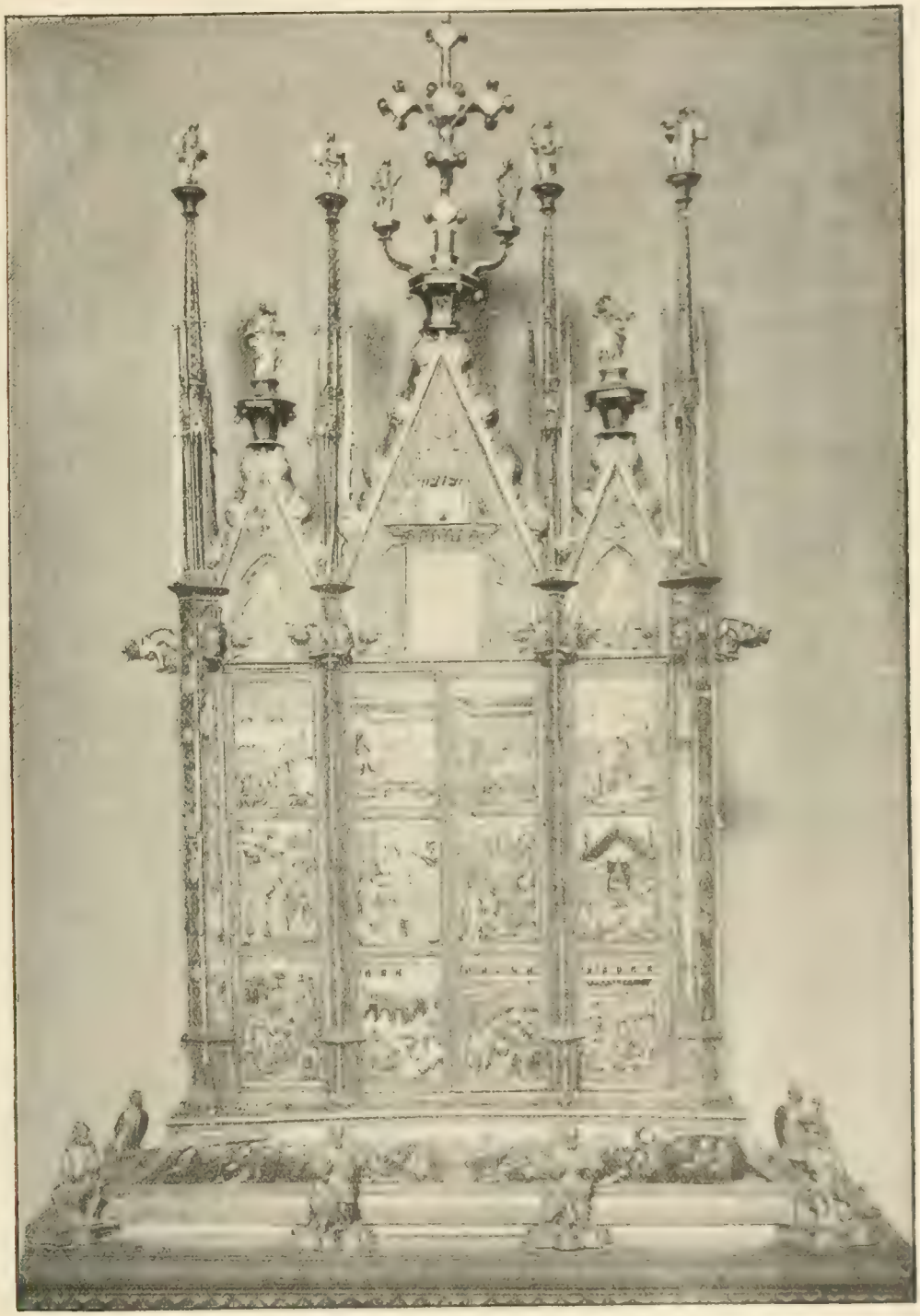
Donc le premier soin de l'opérateur, en présence d'une décoration murale à nettoyer, est de distinguer les deux modes de peintures. Généralement un coup d'œil lui suffit, mais s'il a des doutes il prend une éponge douce imbibée d'eau tiède et l'applique avec précaution contre des coins secondaires : sur le *buon fresco*, l'eau de l'éponge reste propre, sur la *tempera* au contraire, elle prend la couleur.

Cette constatation faite, le praticien examine l'état de la peinture.

Elle peut être : couverte de poussière, ou envahie par une moisissure, ou noircie par la fumée

des cierges et de l'encens et tachée par des gouttes de cire.

Pour enlever la poussière on se sert de boulettes de mie de pain ; il faut les manier avec



Reliquaire du Santissimo Corporale (dôme d'Orviéto), par Ugolino Vieri, 1356.

une délicatesse extrême et cueillir la poussière presque grain par grain ; l'opération doit être recommencée plusieurs fois; si elle est insuffisante, on a recours à un autre moyen, l'emploi de

l'eau pure d'abord, puis de l'eau additionnée d'un peu de vinaigre ; avec une éponge très douce on baigne légèrement le *buon fresco* en ayant grand soin de ne pas mouiller la *tempera ;* pour elle il n'y a absolument que la boulette, maniée avec encore plus de précautions que sur le *buon fresco*, car souvent la *tempera* est molle et la moindre pression l'endommage ; si la mie de pain ne réussit pas, il n'y a qu'à laisser la *tempera* telle qu'elle est.

En Italie, comme dans tous les pays de soleil, la poussière est presqu'inévitable dans les églises, et les fresques ne peuvent échapper à son atteinte; il n'est pas possible de les épousseter chaque fois qu'elles en sont couvertes ; ce serait à recommencer constamment et le plumeau ferait un mal irréparable. On est donc obligé de laisser la poussière s'accumuler, et de temps à autre on procède à son enlèvement avec les précautions qui viennent d'être indiquées.

La moisissure est un ennemi plus redoutable que la poussière, mais elle est beaucoup moins fréquente heureusement. Elle naît ou de la mauvaise qualité des matériaux de construction ou de l'humidité de la localité.

On commence par essayer d'enlever le chanci en le chauffant un peu ; sous l'action de la chaleur la moisissure sèche et se change en grains de poussière qu'on traite à la mie de pain ; si le procédé ne réussit pas, on lave très légèrement le *buon fresco* avec une éponge imbibée d'eau additionnée d'un peu d'ammoniaque et on attend trois ou quatre mois. Si le chanci reparaît, on recommence en forçant la dose d'ammoniaque et on attend de nouveau.

Il reste entendu que la *tempera* ne peut être traitée qu'à la mie de pain.

Mais ce ne sont là que des palliatifs ; le chanci en se formant mange la couleur, en ce sens que le petit champignon se revêt de la couleur sur laquelle il se développe ; en enlevant le chanci, d'une façon ou de l'autre, on affaiblit forcément les colorations. Lorsque donc une surface est vouée à l'humidité irrémédiable à cause des conditions locales où elle se trouve, il n'y a qu'une manière de sauver la fresque, c'est de la détacher. On ne se résoud que rarement à cette extrémité, non que l'opération soit très difficile, mais elle coûte très cher, et de plus, on hésite toujours, avec raison, à priver un sanctuaire d'une décoration qui lui a été attribuée spécialement.

A la longue, après plusieurs siècles, la fumée résineuse de l'encens ternit les peintures murales; la fumée des cierges exerce aussi son influence surtout au-dessus des autels.

L'enlèvement de cette espèce de vernis est périlleux à ce point qu'il est souvent préférable de laisser la fresque en l'état.

La Madone et l'Enfant, église San-Giovenale à Orviéto (XIVe siècle).

Cependant, lorsqu'il faut se décider à tenter l'opération, on lave le *buon fresco* avec de l'eau tiède additionnée de potasse dont la dose est augmentée au besoin ; après le lavage on passe la fresque à l'eau pure pour la débarrasser des restes de potasse.

Pour la *tempera* on peut essayer l'alcool, si elle est à la colle ; lorsqu'elle est au jaune d'œuf, l'alcool est sans action, il faut alors revenir à l'usage de la mie de pain, très peu efficace dans ce cas. La *tempera* à l'œuf est plus sombre et plus sévère que la *tempera* à la colle.

Les gouttelettes de cire peuvent s'enlever par usure successive et la trace avec de l'alcool ou de la potasse.

En dernière analyse enfin, on pourra essayer d'enlever les pellicules résultant des fumées,avec les moyens usités pour enlever la couche de chaux dont il va être question.

III.

J'ARRIVE maintenant au badigeon qui a si longtemps caché aux yeux des fidèles tant d'admirables décorations murales.

Ici il faut, sauf de rares exceptions, accuser la renaissance.

Elle a professé un suprême mépris pour la peinture qui lui avait préparé les voies, mais dont elle n'a pu comprendre ni la sincérité ni le sentiment.

Bien heureux encore lorsque les artistes de cette renaissance n'ont pas fait impitoyablement gratter les murs !

Voilà par exemple Vasari.

Comment expliquer les contradictions de cet homme ?

Dans ses écrits, si précieux pour l'histoire de l'art italien, il accorde les plus grands éloges aux peintres anciens qui ont décoré les murailles des églises de Florence, et dès que, par la grâce du duc Cosme Ier, il est investi d'une sorte d'intendance générale des beaux-arts, il s'empresse de faire détruire tout ce qu'il peut des fresques de Santa Croce et de Santa Maria Novella. *Per fortuna* il y avait dans ces basiliques des chapelles sous le patronage de puissantes familles patriciennes que son vandalisme n'a pu atteindre.

Et Raphaël au Vatican ? N'a-t-il pas souffert la destruction des fresques des Chambres ? C'est tout juste s'il a intercédé pour un plafond du Pérugin, non peut-être à cause de la valeur de l'œuvre, mais par reconnaissance pour son maître !

En présence de ces faits déplorables à jamais, on est presque tenté d'excuser ceux qui, au lieu de râcler les murailles, se sont contentés de les blanchir ; le mal du moins n'est pas irréparable.

Il est juste de faire remarquer que, dans quelques cas, le blanchiment n'a pas tenu au mépris qu'on professait pour les peintures anciennes, mais à des précautions hygiéniques. Ainsi après la peste de 1630, on fit à Vérone et dans les environs blanchir à la chaux les murs de quelques maisons, couvents et églises ; c'est ainsi que disparurent momentanément les fresques du XIVe siècle de l'église San Giorgio. Le fait est exceptionnel ; on peut le comprendre dans l'affolement d'une terrible épidémie, mais il ne justifie pas de semblables badigeons faits, dans la même région, bien des années après la peste.

Bien des systèmes ont été employés depuis qu'on a pris la résolution de débarrasser les fresques de l'indigne badigeon à chaux qui les cache ; je vais les indiquer sommairement.

Un martyr, église San-Giovenale, Orvieto (XIVe siècle).

Chaque praticien croit avoir le meilleur procédé et les meilleurs outils ; il est cependant des pratiques qui ont été absolument abandonnées.

Dans les commencements, étant sans expérience, on employait un simple ratissage ; les résultats ont été déplorables.

Puis on appliqua sur le blanc du papier mouillé qu'on enlevait après siccité ; une partie de la chaux restait adhérente au papier, mais la couleur partait en même temps. Au papier on substitua de la toile ; le résultat ne fut pas meilleur.

Dans notre siècle essentiellement scientifique, on ne pouvait manquer d'essayer d'enlever la chaux par des procédés chimiques ; l'insuccès fut complet.

Récemment un inventeur préconisa une pâte composée de cire et de térébenthine ; il en faisait des pastilles qu'il appliquait contre la surface ; la pression nécessaire à l'adhésion détériorait la fresque, et de plus, comme avec le papier et la toile, si la chaux restait adhérente à la pastille, souvent les couleurs restaient également adhérentes à la chaux ; le moyen fut condamné.

En fin de compte voici comment on procède à présent.

L'opérateur commence par s'assurer de l'état de la fresque ; elle peut être saine ou malade. Elle est saine lorsque la couche appliquée par le maçon contre le mur est restée bien adhérente ; on constate l'adhérence en donnant de la main quelques petits coups secs ; selon le bruit on se rend compte du plus ou moins de solidité de la couche ; au besoin on fait quelques sondages dans les parties secondaires.

Quelques praticiens procèdent alors par percussion si l'état de la fresque le permet. Ils font tomber la pellicule de chaux en frappant légèrement dessus avec un petit marteau ; la tête du marteau est en bois de noyer assoupli, le manche est en une matière flexible.

Le procédé peut réussir dans une certaine mesure lorsque la pellicule n'est pas bien adhérente, mais il a l'inconvénient d'être limité exclusivement aux parties saines de la fresque ; aussi n'est-il pas accepté généralement.

D'autres praticiens, et ce sont les plus nombreux, repoussent d'une façon absolue le système de percussion et détachent la pellicule en introduisant entre elle et la peinture un instrument plat et très mince ; chaque opérateur a son outil de prédilection ; il affecte la forme d'une truelle, d'une spatule, d'un couteau à palette ; il est plus ou moins courbé et sa longueur varie de quatre à huit centimètres.

Quelques praticiens prétendent qu'avant l'introduction de l'outil, il est bon de mouiller légèrement la pellicule de chaux sur le *buon fresco ;* d'autres ne veulent pas de ce bain, et il semble qu'ils ont raison.

Pour manier l'outil de façon à ne pas atteindre la couleur, il faut une extrême légèreté de main, beaucoup plus grande, dit-on, que celle d'un barbier.

Les conditions du travail varient beaucoup : la pellicule de chaux est plus ou moins adhérente et son épaisseur n'est pas toujours la même ; la surface préparée par le maçon est tantôt lisse, tantôt rugueuse ; la fresque peut être fendillée ou soulevée ; en un mot quelle que soit l'habileté de l'opérateur, il ne peut jamais garantir une parfaite réussite.

J'ai vu le même praticien obtenir des résultats peu satisfaisants sur une fresque, et remettre une

Le pape Urbain IV, (église San-Flaviano) à Montefiascone (XIVe siècle).

autre en si parfait état, qu'on peut croire que jamais elle n'a été badigeonnée.

Ce n'est pas du premier coup qu'on parvient à enlever la chaux ; après avoir dégrossi, on s'y reprend à plusieurs reprises pour enlever les petites parcelles logées de ci de là ; on se sert alors d'outils plus fins.

Lorsque tout ce qu'on a pu enlever de chaux a été ôté, il reste souvent sur l'ensemble de la fresque une sorte de nuage blanchâtre transparent.

Les uns tentent de le faire disparaître par des

lavages répétés à l'eau claire; mais, comme je l'ai déjà fait remarquer plusieurs fois, l'eau ne doit pas baigner la *tempera*, et par conséquent les parties ainsi peintes resteraient avec cette sorte de buée blanchâtre, et du reste l'eau est réprouvée dans n'importe quel cas par la majorité des praticiens à moins d'absolue nécessité.

D'autres ont préconisé la paraffine dissoute dans de la benzine ; ils trempent dans le liquide un gros flocon de coton et en baignent la décoration ; les couleurs, paraît-il, reprendraient ainsi toutes leurs qualités primitives. Je n'ai pas vu de fresque ainsi traitée, mais les praticiens expérimentés que j'ai consultés, m'ont dit qu'ils n'admettaient nullement cette méthode.

Pour eux le seul moyen à employer c'est la boulette de mie de pain ; si elle n'enlève pas les dernières traces de la chaux, du moins elle n'endommage pas la peinture.

C'est parler et agir avec prudence, et la prudence doit être la première vertu de celui qui prend la grave responsabilité de toucher à une fresque.

Dans une église assez sombre j'avais remarqué des aspects divers sur des fresques de la même main mais débarrassées de la pellicule de chaux à des époques différentes. Une voûte par exemple apparaissait avec des colorations relativement fraîches, tandis que les voisines étaient nuageuses. Je pensais que ces écarts provenaient du plus ou moins d'habileté de l'opérateur ; je fus détrompé : la voûte à colorations plus vives avait été débarrassée en un temps où, aussitôt la chaux partie, on retouchait la fresque pour essayer de la remettre dans son état primitif.

A présent cette pratique est interdite, et on laisse les fresques telles qu'elles se présentent après l'opération du nettoyage.

Les explications que je viens de fournir résultent de notes prises depuis plusieurs années.

Selon mon habitude je ne me suis pas borné à consulter les documents écrits et à en donner l'analyse.

Je me suis mis en rapport avec les artistes chargés des travaux, j'ai suivi leurs opérations sur les échafaudages et j'ai recueilli avec soin leurs indications orales.

Bien m'en a pris, car j'ai constaté une fois de plus des divergences essentielles entre les écrivains et les praticiens.

Je n'ai pas besoin d'ajouter que c'est aux praticiens que j'ai donné ma confiance.

GERSPACH.

Florence, mars 1898.

La généalogie du Crucifix du Trésor de Cherves, d'après ses congénères d'Angoulême et de Paris, au XIIIe siècle.

L'HISTOIRE du Crucifix n'a été encore qu'esquissée dans ses grandes lignes. Pour l'écrire définitivement, il faudrait multiplier les études de détail. A titre de documents nouveaux, d'une certaine importance, je vais publier les deux beaux crucifix émaillés, qui sont à Angoulême dans les collections de Roffignac et Biais. J'en dois la photographie à M. George, qui les a réunis sur la même planche, afin qu'il soit plus facile d'en constater la ressemblance, et qui les a reproduits « un peu moins de demi-grandeur naturelle ». Je saisirai l'occasion pour établir leur généalogie d'après leurs congénères conservés à Solesmes et à Paris.

I.

1. Le premier crucifix a été trouvé en terre, sur la propriété de M. d'Auteville, au mois de novembre 1896 ; il fait partie du *Trésor de Cherves*, ainsi dénommé du lieu de l'invention, dans le département de la Charente, et appartient à M. le comte de Roffignac (n° 1).

Ses dimensions sont trente-quatre centimètres pour la hauteur, cinq pour la largeur et vingt-et-un pour le croisillon.

La pièce est moins bien conservée que les autres ; de fortes éraillures ont attaqué l'émail au corps et au vêtement du Christ. De plus, les extrémités, pièces de rapport, manquent complètement. L'observation se fait immédiatement, car la bordure d'émail est brusquement interrompue et, au croisillon, se balancent deux encensoirs, sans les anges qui devaient en faire usage. Je suppose que ces extrémités étaient pattées, suivant un type commun, de manière à donner place aux esprits célestes.

La plaque de cuivre a été étampée au pourtour, pour faciliter l'affixion sur le bois au moyen de clous, qui, originairement, furent en cuivre : ultérieurement, quatre ont été maladroitement remplacés par du fer, qui, en s'oxydant, a notablement endommagé la croix.

Le centre est renforcé en ovale, ce qui forme comme une auréole à la partie supérieure du

N° 1. — Collection de M. de Roffignac, à Angoulême.

corps. Les courbes sont plus élégantes que le carré traditionnel et dénotent un progrès dans le goût.

Le titre occupe le sommet. Les deux monogrammes IHS XP-S, ressortent en or pointillé sur deux bandes d'émail gros bleu : le sigle d'abréviation, au lieu de surmonter les lettres, est descendu à mi-hauteur ; pour le premier, au-dessus de la traverse de H, et pour le second, entre P et S.

Le nimbe, qui incline à droite avec la tête, est de deux nuances ; turquoise pour le fond, agrémenté de gemmes en réserve, et bleu foncé pour la croix pattée qui le traverse.

Le corps tout entier est en émail blanc, avec réserves dorées et pointillées, pour dessiner les contours et les formes anatomiques, muscles et côtes : le torse surtout est ostéologiquement détaillé.

La tête penche, car la mort est arrivée, ce

N° 2. — Collection de M. Ém. Biais, à Angoulême.

qu'indiquent les yeux fermés. La barbe courte et les cheveux longs sont rouges, entremêlés de filets dorés qui en distinguent les mèches.

Les bras, quoique bien tendus, fléchissent aux coudes sous le poids du corps.

Le jupon est gros bleu : il descend en plis gracieux des hanches aux genoux et est maintenu par un passement turquoise, pointé de jaune, qui se noue au côté gauche.

Les pieds, percés de deux clous dorés, comme aux mains, se rejoignent par les talons et, légèrement évasés, reposent sur une large tablette,

fixée aussi par un clou d'or et dont le champ turquoise est parsemé de points rouges.

Aux extrémités du croisillon apparaissent deux encensoirs ovoïdes (la forme en boule commence à s'allonger), à pied rouge, cassolette verte et jaune, rebords bleus et rouges, couvercle bleu, avec deux fenêtres en réserve et trois chaînes rouges.

Le champ de la croix, entièrement doré, est garni, avec un goût exquis, d'une série de rinceaux légers, dont la tige est bleue, avec un fleuron polychrome au bout de chaque enroulement, fleuron qui se découpe, grand ou petit, en trèfle aigu, presque la fleur de lis, et qui se colore, en dégradation, des nuances ordinaires : rouge, vert, jaune ; rouge, lapis, bleu, blanc, ou, pour synthétiser, vert d'une part, bleu de l'autre, les teintes extrêmes, point de départ et bordure, n'étant là que pour atténuer la crudité du ton dominant.

Un listel bleu-clair, fileté de blanc, contourne la croix, qui est une œuvre peu commune de l'art limousin, s'inspirant de la pratique allemande. En effet, les deux écoles sont bien tranchées. L'Allemagne émaille ses *histoires* et laisse le champ à l'orfèvre, c'est-à-dire uni et doré ; Limoges, au contraire, émaille le fond et y applique les personnages en relief, que plus tard il émaille également.

Ici, l'artiste limousin unit les deux systèmes : le crucifix est plat et polychrome, comme sur une œuvre des bords du Rhin ; le fond reste bien d'or ; mais, pour agrémenter cette surface qui lui répugne ainsi, il l'égaie de rinceaux délicats et fleuris qui atténuent la monotonie du fond ; par là se trahit l'artiste limousin.

2. Fixée sur une âme en bois, cette croix n'eut peut-être pas de revers : les exemplaires connus ne tranchent pas la question (1). On peut donc la supposer revêtue par derrière d'une plaque unie. En effet, elle ne devait probablement pas paraître, puisque la croix était adossée au mur.

Pour moi, c'est une croix d'autel, peut-être à poste fixe, comme en montrent quelques monuments, dès le XIIIe siècle, par exemple à Assise (1). Une coutume nouvelle s'introduit alors, sans pour cela faire cesser l'usage primitif et économique, qui n'admettait qu'une seule croix pour la procession et la messe. Chose curieuse, une croix analogue se voit à Angoulême dans la collection de M. Biais. Est-ce que le diocèse aurait eu une tendance à vulgariser cette innovation ? La croix de M. Branthôme témoignerait pour le diocèse de Poitiers, voisin de celui d'Angoulême. Les autres similaires nous reportent en Languedoc et en Lombardie.

A Trèves, la croix émaillée surmonte le triptyque de St André (2) ; mais ce raccord de deux pièces différentes, l'une mosane et l'autre limousine, n'est peut-être pas ancien (n° 3). En tout cas, il justifierait l'affixion, au sommet du triptyque, de notre croix, qui a été trouvée, en même temps que lui et à qui je ne vois pas d'autre destination dans le Trésor de Cherves.

3. La croix est d'un style un peu plus avancé que tout le reste du Trésor, sans pour cela dépasser de beaucoup le règne de St Louis, qui mourut en 1270. Toutefois, comme nous sommes en Limousin, pays en retard pour les œuvres d'art, trois points sont à noter pour constater ce regard en arrière, vers un passé dont on a peine à se détacher.

Le titre est en lettres romanes, non en majuscules gothiques, comme l'exigerait l'époque ; les sigles d'abréviation, qui devraient être naturellement au-dessus des monogrammes pour indiquer une contraction dans le mot, sont abaissés, car en l'air ils détruiraient la symétrie. En outre, la formule nouvelle aux quatre initiales I N R I n'est pas encore adoptée.

Les bras sont bien tendus, pour embrasser le monde entier, mais déjà ils commencent à perdre l'horizontalité absolue de l'époque romane.

Le jupon, qui couvre la nudité, a gardé l'am-

1. Si la croix est d'une seule pièce, sans âme, il y a un revers historié (Rupin, *L'œuvre de Limoges*, p. 274, 275, 280, 281). Avec l'âme de bois, au contraire, le revers étant distrait de la face, on trouve plus généralement celle-ci.

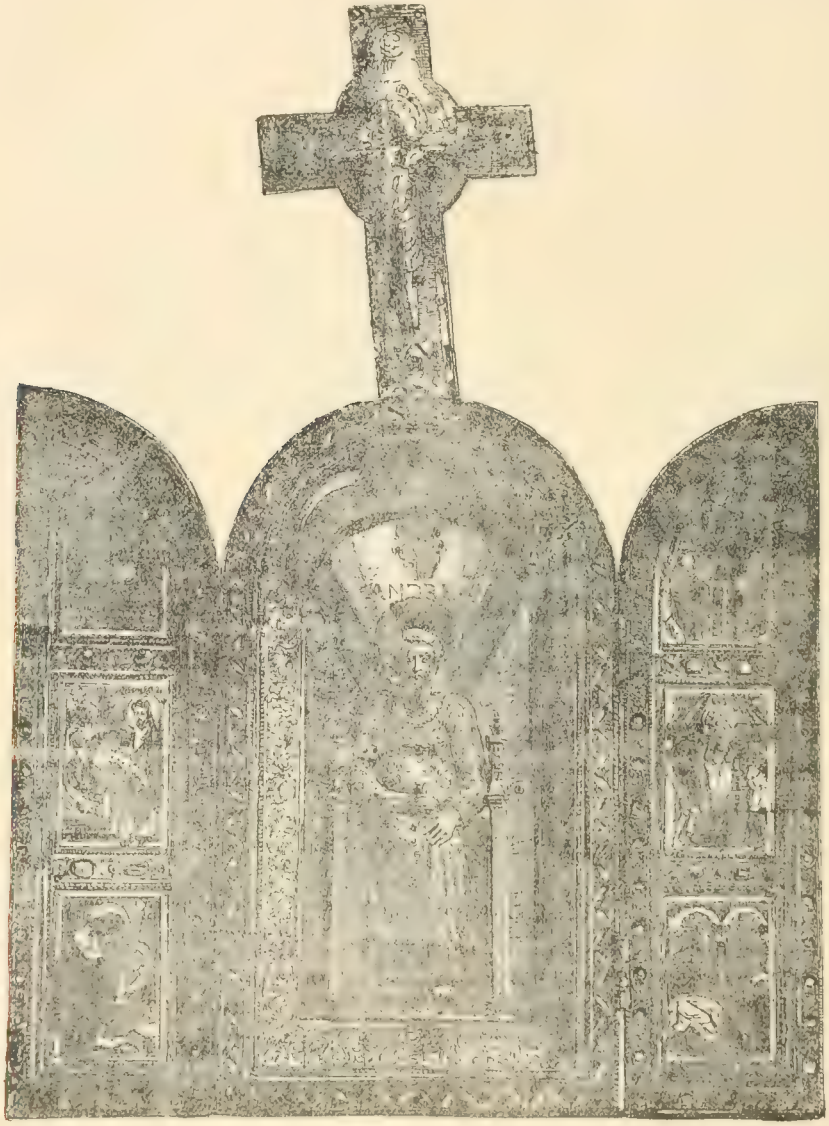
1. Dans les fresques de Giotto, à Assise, nous voyons deux croix en permanence : l'une est à l'autel, montée sur un pied ; S. François prie devant, en dehors de l'Office (*S. François d'Assise*, p. 93). L'autre est placée à l'entrée du chœur (p. 201, 418) : cette croix est potencée, et le Christ meurt, assisté de la Vierge et de S. Jean.

2. X. B. de M., *Les émaux champlevés de Limoges, au trésor de la cathédrale de Trèves*, Limoges, 1887 ; *Bullet. de la Soc. arch. du Limousin*, t. XXXIV, p. 14 ; Rupin, *L'œuvre de Limoges*, p. 203, fig. 324.

pleur que lui a donnée le XIIe siècle. Le XIIIe l'a rétréci et tortillé.

Enfin, les pieds sont percés de deux clous, quoique, ailleurs, la vogue fût déjà à un seul ; aussi la superposition des pieds a-t-elle amené la suppression de la tablette.

Ici, les deux clous sont très apparents ; un troisième n'est pas moins évident, et plus large, sur la tablette. Didron avait supposé que, comme transition, les deux clous ne perçant plus les pieds, le clou unique, au lieu de leur être affecté, ce qu'on n'osait pas, aurait été relégué sur



N° 3 — Triptyque du trésor de Trèves.

le support (1). Si une des croix de procession du Trésor de Cherves donne raison à cette théorie, la croix actuelle la dément formellement, puisque les pieds ont leurs deux clous, comme à l'époque romane et que la tablette n'est pas dépourvue du sien, qui avait son utilité.

Des mains et du côté droit s'échappent trois filets de sang rouge. C'est le début de cette iconographie qui a pris une si grande extension sur les fers à hosties. Je me plais à citer entr'autres

1. *Annal. arch.*, III, 361.

celui de Brain-sur-Alonne, où les gouttelettes se changent en roses (1). Ces roses nous les constatons, sans les gouttelettes, sur les autres croix du Trésor et d'ailleurs ; naturellement, l'émailleur limousin, pour rester dans le procédé d'atelier, aurait dû en parsemer le champ. L'influence du type allemand l'en a empêché ; il s'est contenté de décorer le fond doré d'une ornementation moins lourde et mieux appropriée à sa destination, la croix étant l'arbre de vie, suivant l'expression de S. Bonaventure et le parement d'autel de la cathédrale d'Anagni, son contemporain, *arbor vitæ* (2).

Où je constate un progrès réel, c'est précisément dans ce *vigneté*, qui est très délicat. Quant à l'ensemble, il est plus doux et plus harmonieux de ton que sur les deux autres croix limousines, la vivacité de l'émail étant tempérée par l'or du fond qui couvre une large surface.

II.

M. George, qui est en même temps archéologue et photographe distingué, a mis à notre disposition le second crucifix émaillé d'Angoulême. Je ne saurais trop l'en remercier, car il permet de confronter deux œuvres similaires, qu'il n'est plus possible de confondre en une seule pièce.

La croix de M. Émile Biais, conservateur du Musée archéologique d'Angoulême, a figuré à l'Exposition rétrospective de cette ville, en 1893. C'est là que je la vis pour la première fois et pus l'étudier à loisir. Je pris alors les notes les plus minutieuses sur ce curieux objet d'art, qui m'avait si vivement frappé, que je manifestai aussitôt le désir d'en faire la publication. Plus tard, quand je les relus en face du crucifix de Cherves, je fus stupéfait de constater qu'elles lui correspondaient si parfaitement, qu'il me semblait les avoir écrites sur lui-même. Les variantes m'ont immédiatement saisi avec la photographie de M. George, comme elles m'auraient certainement impressionné si j'avais eu les deux originaux en même temps entre les mains.

A première vue, l'assimilation paraît complète; mais, après un examen attentif, on se rend compte facilement de quelques différences notables plutôt dans le détail que dans l'ensemble, excepté pour la hauteur, qui est un peu plus petite sur la croix de M. Biais. La ressemblance même est si frappante qu'on est tenté de dire que les deux crucifix sortent du même atelier et de la même main d'artiste. L'un procède de l'autre, mais à l'avantage du dernier, qui est mieux dessiné et plus fin dans son ornementation. Il est évident qu'ils ne sont pas absolument contemporains ; on peut présumer entr'eux un écart d'au moins une quinzaine d'années.

Sur la croix de M. Biais, notez la rectitude des lignes et comme le corps, aussi « en plate peinture », se détache plus nettement du champ. La tête penche davantage à droite, et les gemmes du nimbe sont traitées autrement, de même que l'épaisse chevelure, à mèches moins distinctes.

L'expression de la physionomie varie aussi et tend au réalisme, en montrant des traces de souffrance. Le jupon, plus serré contre le corps, est orné, sur la cuisse gauche, d'un orfroi à deux besans. La tablette des pieds est plus petite et les clous des pieds et des mains plus nets et diminués. Enfin, le vigneté amaigrit ses enroulements et les fleurettes de ses volutes.

D'où je conclus qu'on approche du XIVe siècle, vers 1280 peut-être. L'artiste ne sera probablement pas le même ; mais, en tout cas, au lieu de se copier servilement, il aura suivi le mouvement général qui l'emportait malgré lui.

Le crucifix d'Auteville-Roffignac est l'aîné du crucifix Biais, mais il a pour ancêtres plusieurs autres crucifix, dont il importe de parler.

III.

Le crucifix de Cherves procède, comme initiation de transition, de celui de Brive, qui a fait partie de la collection de l'architecte Bonnay et qui a été gravé, face et revers, dans l'*Œuvre de Limoges*, par M. Rupin, p. 272, où il est daté de la « fin du XIIe siècle ». C'est assurément beaucoup trop tôt, car sa place est préférablement au second quart du XIIIe.

Le Christ de Brive, maintenant à Solesmes, a de grandes affinités de style, avec celui que je lui compare et dont il est l'aîné. Seulement, la différence est dans le cabochon supérieur, les sigles du titre qui sont à leur place normale, la teinte rosée des chairs et le support des pieds, qui a la forme d'un livre fermé et scellé, lui seul

1. X. B. de M., *Œuvr. compl.*, VII, 384.
2. *Annal. arch.*, XVIII, 28.

étant digne de l'ouvrir d'après l'Apocalypse (V, 4, 5).

Ce type nouveau n'a pas eu grand succès, car on ne l'a guère reproduit ni sur les croix ni sur les châsses (1). Cependant il importe d'en rechercher la filiation. Or M. Rupin l'a donnée, p. 259, avec le crucifix du Musée de Guéret, qui nous reporte certainement aux débuts du XIIIe siècle et par lui nous remontons directement au prototype, qui est une tablette allemande des dernières années du XIIe (2). L'idée a donc sa source dans un monument exotique, que les Limousins ont imité ; car, pour leur en attribuer l'invention, il faudrait pouvoir opposer à ma thèse un monument antérieur, ou au moins contemporain, ce qui n'a pas encore été fait.

Le vermiculé a donc précédé le vigneté, à l'instar de ce que pratiquaient depuis quelque temps déjà les Allemands.

IV.

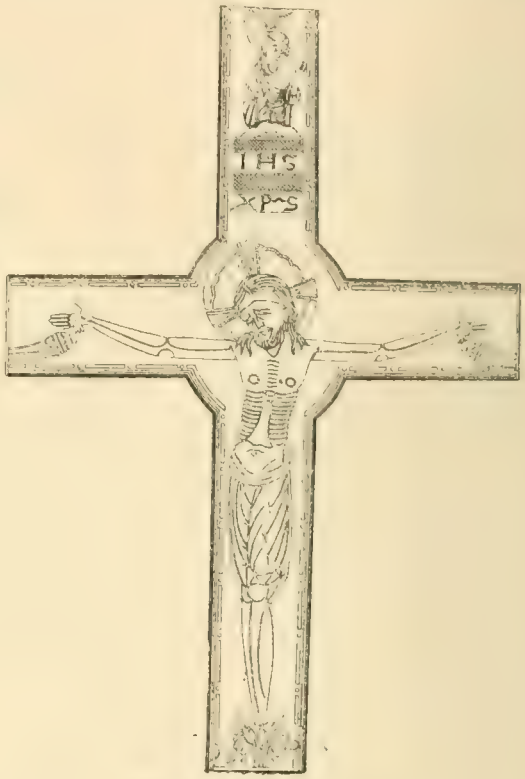
La *Revue de l'Art chrétien* (3), par une figure en chromo, nous permet une autre comparaison. Je renvoie à la description de ce crucifix, par feu de Linas, qui y a reconnu une œuvre du limousin Jean Garnier (4).

Il y a une étroite parenté entre ce crucifix de la collection Gay et celui de M. d'Auteville : l'un est le précurseur de l'autre. Le type est enfin trouvé et dans de bonnes conditions pour qu'il dure. La ressemblance porte sur tout l'ensemble, y compris la bordure blanche. Les différences notables consistent dans les chairs saumonées et le support des pieds, qui n'a pas de forme bien déterminée. Les deux crucifix se suivent d'assez près, la dernière transformation sera l'emploi du vigneté. Je ne puis admettre la date proposée. Le « premier quart du XIIIe siècle » est certainement trop tôt ; il serait plus exact de dire « second quart », vers 1240 au moins.

V.

La *Revue de l'Art chrétien* (5) me met encore sur la voie d'une autre comparaison, qui nous donnera un ancêtre aux crucifix de Paris et de Cherves. C'est encore de Linas qui a fait la description (n° 4), de celui qui est au Musée du Louvre.

On se tromperait étrangement si on faisait de ce crucifix une œuvre allemande : de Linas a eu raison de combattre cette attribution. Il n'en est pas moins vrai que l'émail, pour être d'un ouvrier



N° 4. — Musée du Louvre.

limousin, ce qui ne se peut contester, a été directement inspiré par une œuvre allemande ; on le reconnaît surtout au fond d'or, l'ornementation étant seule en couleur. Le prototype vient de l'étranger, et ses imitations n'ont guère eu de vogue, à en juger par les spécimens subsistants qui sont peu nombreux.

Les croix proprement limousines ont ce caractère constant : croix bleue, gemmée et fleuronnée d'émail en réserve ; crucifix en relief et rapporté. C'est le type commun, vulgaire, quoique l'autre marche parallèlement.

Je conteste les dates émises : « fin du XIIe siècle » n'est pas admissible, « aube du XIIIe » n'est peut-être pas assez dire. Nous sommes au

1. Rupin, pl. XXXIII, p. 381.
2. *Annal. archéol.*, VIII, 1.
3. 1885, pl. XIX, n° 1.
4. Ce crucifix est reproduit dans le *Glossaire archéologique* de V. Gay, p. 618 et dans *l'Œuvre de Limoges*, p. 108.
5. 1885, pl. XVIII.

premier quart, vers 1220 probablement. Le type est créé de toutes pièces, il se maintiendra dans ses lignes essentielles. Attitude, état de mort, carnation, jupon, titre, voilà ce qui se retrouvera ultérieurement, avec moins de raideur et plus de mouvement.

Il y a en plus que sur le crucifix Gay les gouttes de sang aux mains et les encensoirs, qui reparaissent au crucifix de Cherves. Le réalisme a pu teinter les carnations momentanément en rose, mais la couleur ordinaire est bien le blanc.

VI.

LES trois crucifix que je viens d'étudier, tous franchement limousins, ont un air de famille qui saute aux yeux. Le contredire serait nier l'évidence.

En écrivant le mot *famille*, j'exprime ma pensée de la façon la plus claire, car, pour moi, il y a là quatre ou cinq générations successives, occupant le même atelier, qui se transmettent un type fixe, conformément à la tradition, mais non immuable, puisque chaque génération s'y permet des retouches de détail. Cette observation est très importante, car elle donne facilité de tenter une classification chronologique aussi rigoureuse que possible.

J'établirais en conséquence l'échelonnement des cinq crucifix de la façon suivante :

Croix du Louvre : premier quart du XIIIe siècle, vers 1220.

Croix Bonnay : deuxième quart, vers 1230.

Croix Gay : deuxième quart, après 1240.

Croix de Roffignac : troisième quart, après 1260.

Croix Biais : quatrième quart, vers 1280.

Les éléments de discussion méritent d'être énumérés :

Fond d'or, *plain*, suivant le terme adopté par les inventaires et conservé par le blason, c'est-à-dire uni ; lequel, après un demi-siècle, devient vermiculé, puis vigneté, de manière à l'agrémenter, sans le faire disparaître.

Titre de la croix, à peu près invariable pour les monogrammes, puisque seul le crucifix Gay en modifie les abréviations, si singulièrement placées qu'on peut en faire une caractéristique.

Filetage de bordure qui, de bleu à l'origine, passe définitivement au blanc.

Carnation blanche, excepté au n° 2, qui l'a faite rose.

Thorax, identique aux trois dernières croix, où l'on dirait une montagne à quatre coteaux, étagés sur deux rangs.

Jupon, constamment bleu, noué à gauche et passementé, excepté sur le crucifix Gay.

Tablette pour les pieds, en bleu ponctué : seul le crucifix Gay varie sur ce point, et teinté en vert.

Mains saignantes, ce qui manque à ce dernier.

Tête penchée et morte, où les cheveux, bleus, puis noirs, se fixent au rouge.

Attitude calme et grave, non tourmentée, mais plus raide au n° 1. Quant à la tension des bras, elle s'annonce, dès le début, ce qu'elle restera jusqu'à la fin du XIIIe siècle.

Les accessoires, soleil et lune, qui sont un emprunt à l'Allemagne, ne se voient qu'une fois; mais leur présence n'est pas impossible aux parties mutilées. De même qu'Adam, comme au crucifix Gay, est la terminaison la plus sûre pour la pointe des croix, parce qu'elle fut la plus accréditée au moyen âge (1).

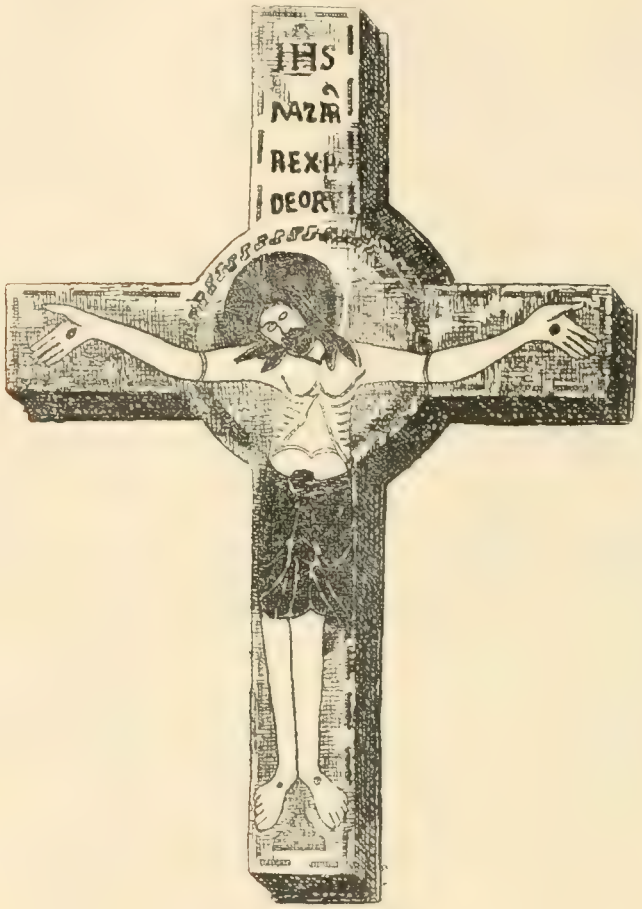
Qu'on juge maintenant, avec toutes ces références, si j'ai été trop hardi en groupant ensemble cinq crucifix que l'on n'avait pas encore rapprochés les uns des autres et qui se complètent mutuellement. Quant au style de chacun, il me portait naturellement à un classement chronologique, que je serais heureux de voir sanctionner par les savants qui font autorité en la matière. Au fond, il n'est pas plus étrange de voir cinq générations se succéder dans le même atelier de père en fils, qu'il ne l'était pour les Cosmati, ces marbriers et mosaïstes romains qui remplissent tout le XIIIe siècle (2).

VII.

J'AI avancé que le crucifix sur fond d'or était une importation d'Allemagne, qui fit la spécialité d'un atelier limousin, travaillant exclusivement ce genre, tandis que les autres ateliers cultivaient de préférence le genre qui constitue, à proprement parler, l'œuvre de Limoges. Il me reste à en fournir la preuve.

1. X. B. de M., *Œuvres compl.*, II, 219.
2. *Annal arch.*, XVIII, 265.

Je la trouve dans le précieux ouvrage de M. Rupin, qui, page 277, reproduit un crucifix du Musée de Cluny, J'appellerai particulièrement l'attention sur les points suivants, qui sont de véritables caractéristiques de nationalité et de provenance (n° 5).



N° 5. - Musée de Cluny.

Les raisons alléguées ne parviennent pas à me convaincre. Justement, il y a longtemps que j'ai contesté au coffre de Conques une origine limousine ; je le répète pour le besoin de la cause. La grecque est précisément un caractère de provenance étrangère. La physionomie allemande résulte encore de l'inscription du titre, qu'aucun émail limousin ne reproduit ainsi (de Linas en convenait); de la forme particulière, comme à deux semelles ou valves, du support des pieds, qui se retrouve pareil à la croix de Gay (1) et enfin, de l'emploi de l'émail vert, là où les Limousins s'en abstinrent très longtemps. J'ajouterais encore, *ad abundantiam juris*, que le Christ est mort, tandis qu'à Limoges prédomine le Christ vivant.

Nous nous trouvons d'accord sur un point essentiel, la date. Grâce à ce renseignement précis, la généalogie que j'ai cherché à établir remonte aux dernières années du XIIe siècle. Tel est, à mon avis, le point de départ de toute la série, qui doit se classer à part, comme une brillante exception, dans l'œuvre de Limoges, où elle détonne visiblement, parce qu'elle n'est pas dans la donnée ordinaire de ses émailleurs.

X. Barbier de Montault.

1. *Revue de l'Art chrét.*, 1885, pl. XXI, n. 1.

Deux ivoires du Musée de Dijon.

CES deux pièces remarquables sont du XIVe siècle et de travail français ; le diptyque, n° 1531 du catalogue, a $0^{m}263^{mm} \times 0^{m}274^{mm}$, il n'en existe que des photographies et c'est sur une excellente épreuve due à M. Albert Joliet, conservateur du Musée, qu'a été faite l'image très fidèle qui accompagne cette notice.

On a conservé dans toutes les éditions successives du catalogue l'article qu'a consacré à cet ivoire l'édition de 1842, œuvre de M. Févret de Saint-Mesmin, conservateur du Musée de 1817 à 1854 ; c'était, pour le temps, un archéologue distingué et l'un des premiers qui, en ce siècle, aient mis l'outil dans le sol historique de la Bourgogne. On lui doit notamment la restauration de la salle dite des gardes, c'est-à-dire l'ancienne grande salle du palais ducal, et des tombeaux des ducs de Bourgogne ; le travail fut fait un peu à la manière

Diptyque en ivoire au Musée de Dijon.

d'Alexandre Lenoir, mais on ne faisait pas mieux alors, et rarement même aussi bien. Comme écrivain, M. de Saint-Mesmin a été le premier à étudier à l'aide des documents originaux les monuments de l'ancienne chartreuse ; toutefois son œuvre n'est qu'un crayon léger de ce qui a suivi.

Le catalogue nous apprend que notre diptyque a été acquis, en 1814, par Claude Hoin, peintre de mérite, alors conservateur du Musée ; mais personne n'a songé à nous dire ni même à en rechercher l'origine. On n'éprouvait pas alors le besoin des renseignements certains et des détails précis. Peut-être aussi, pour les objets provenant

des confiscations révolutionnaires, et c'était manifestement le cas pour celui-ci, se sentait-on gêné en 1814 et ne voulait-on pas compromettre soit le vendeur, soit le Musée acquéreur. Ce motif rendra toujours fort obscure, et volontairement, l'identification de nombre d'objets entrés pendant la Révolution dans les collections publiques ou privées de la province. Nombre de tableaux, estampes, objets d'art proviennent, en effet, d'émigrés rentrés plus tard, et il aurait été par trop désobligeant, à l'origine, de donner les noms des propriétaires qui existaient encore et dont beaucoup pouvaient reconnaître leur bien devenu propriété publique. Et la même réserve s'appliquait aux objets provenant des églises et couvents. Quoi qu'il en soit de ces deux explications entre lesquelles on peut choisir, à moins qu'on ne les adopte l'une et l'autre, M. de Saint-Mesmin se borne à nous dire ceci de l'ivoire de Dijon : « Avant que M. Hoin, alors conser-« vateur du Musée, en fît l'acquisition, il était « tombé entre les mains de quelque amateur qui « crut l'embellir en le privant des teintes bril-« lantes qui le décoraient primitivement, et dont « il reste encore assez de traces pour prouver « que la couleur et la dorure étaient appliquées « à ce diptyque, comme à la plus grande partie « des ouvrages de sculpture du moyen âge. » Manifestement ce propriétaire inconnu ne comprenait rien au charme que donnent aux œuvres anciennes les tons pâlis et les dorures usées ; mais tel est le goût que nous ont fait les siècles classiques, et par définition le Français ne voit rien au-dessus de la matière quelle qu'elle soit, se présentant avec sa coloration naturelle ou plutôt son absence de coloration. Au surplus, ainsi qu'on va en donner dans ce même article un exemple, M. de Saint-Mesmin ne se faisait pas faute à l'occasion de rafraîchir les tons disparus. Quant à la date, il rajeunit d'un siècle notre ivoire en le faisant du XVe siècle, et ne dit rien de sa nationalité.

Plus des trois quarts d'un siècle passés depuis que ce beau morceau est entré au Musée, lui ont donné une assez bonne patine ambrée et douce, qui, sans valoir l'ancienne, fait oublier les lavages intensifs dont il a été la victime. Il est d'ailleurs en parfait état de conservation, ni fendillé, ni déjeté, et les détails les plus aigus sont intacts. Les six sujets se lisent de gauche à droite :

1° La Résurrection de Lazare et l'Entrée à Jérusalem.

2° Le lavement des pieds.

3° La sainte Cène.

4° N.-S. au Jardin des Oliviers ; on remarquera que le sculpteur a représenté tous les apôtres endormis parmi les arbres, et non pas seulement Pierre, Jean et Jacques.

5° La Trahison de Judas, la scène de Malchus, et Judas pendu.

6° Le Calvaire.

L'exécution est excellente, très fouillée et ferme ; l'arcature qui forme le couronnement de chaque tableau n'est qu'un ourlet dont le thème est bien emprunté à l'architecture, mais sans viser à donner l'impression d'un grand monument vu par le gros bout de la lorgnette ; exécutée en pierre elle ne serait pas à l'échelle des sujets et aurait trop peu d'importance, mais c'est un effet voulu. Jamais, quand ils ont appliqué les formes architecturales à des meubles, à de petits monuments, comme des tombeaux, ou à des œuvres d'orfévrerie, les décorateurs du moyen âge n'ont visé à faire de la structure vraie ; bien au contraire, ils rompaient nettement le rapport de proportion entre l'architecture et les scènes figurées, de manière à grandir les personnages tout en conservant à la sertissure sa fermeté décorative. Personne ne prendra nos bas-reliefs pour des sujets empruntés avec leurs arcatures aux ébrasements extérieurs des églises du temps.

On peut rapprocher le diptyque de Dijon d'une pièce très semblable qui faisait partie de la collection Spitzer n° 96 ; c'est aussi un diptyque en ivoire présentant les mêmes dispositions et les mêmes sujets, mais les dimensions sont différentes, $0^m\ 252^{mm} \times 0^m\ 350^{mm}$, et chaque arcature se compose de six ogives. Ce morceau, donné par le Catalogue comme un travail français du XIVe siècle, a été vendu, le 19 avril 1893, 8,500 fr., avec les frais 8,925 fr.

La boîte — N° 1462 du catalogue — vient du trésor de Cîteaux, et est aussi du XIVe siècle ; elle a $0^m 148^{mm}$ de hauteur et autant de diamètre. Le cylindre, d'un seul morceau, porte deux séries de scènes évangéliques finement ciselées en haut relief. On remarquera l'heureux effet

produit par le contraste des deux zones superposées; ainsi les arcatures trilobées inférieures encadrant des sujets détachés, donnent une base très ferme et vraiment monumentale à la frise continue et plus mouvementée qui se déroule au-dessus. En vérité, il y a dans ce petit meuble un excellent parti de décoration, et c'est bien là le même art équilibré que dans l'infiniment grand des cathédrales.

Les sujets inférieurs se lisent de droite à gauche, ce sont : *l'Annonciation, la Visitation, la Présentation au Temple*, ce sujet n'est pas à sa place, *la Nativité*, S. Joseph porte l'Enfant JÉSUS,

Boîte en ivoire au Musée de Dijon.

ce qui n'est pas ordinaire, *l'Adoration des Mages.* Dans la frise au-dessus se succèdent de gauche à droite, *les Mages à cheval, la Vierge avec l'Enfant, Hérode ordonnant de tuer tous les enfants de Bethléem, le Massacre des Innocents, la Fuite en Égypte.* Le cylindre se termine par une bande dorée niellée de rouge; au centre du couvercle légèrement bombé on voit le Christ assis entre la Vierge et S. Jean, plus petits, à ses pieds, en exergue, *la Résurrection des Morts;* le motif central est entouré d'un biseau en semis de points dorés. La monture et la serrure sont en cuivre autrefois doré ; l'anneau de la clé porte une fleur de lis.

A part quelques disjonctions dans l'assemblage du couvercle, l'état de conservation est satisfaisant ; toutefois les dorures et les couleurs « ont été raccordées » par M. de Saint-Mesmin, il y a quelque soixante-dix ou quatre-vingts ans. Nous aimons mieux aujourd'hui que l'on nous présente les objets d'art sans les maquiller et tels que les ont faits le temps et les hommes.

S'il n'y a aucun doute sur le siècle auquel appartient notre boîte, plusieurs se demandent si elle est de travail français ; une certaine sécheresse dans l'arcature pourrait témoigner d'une origine vénitienne. En effet, Venise exportait dans tout l'Occident, non seulement les objets de provenance orientale, byzantine ou sarrazinoise, mais encore les produits abondants de ses propres ateliers. On peut comparer la boîte de Dijon avec ces deux tableaux d'ivoire du « cheval marin », c'est-à-dire le morse, que Philippe le Hardi acheta pour 500 livres, en 1392, de Berthelot Hellot, son valet de chambre, pour donner à la chartreuse de Champmol, fondée par lui à Dijon, et qui sont aujourd'hui au Musée de Cluny, où on les tient pour un travail vénitien.

Le Musée de Dijon possède deux autres boîtes de même forme, mais sans sculptures, et probablement d'un siècle plus anciennes — n°s 1460 et 1461. Ces boîtes ont l'une et l'autre 0^m^121^mm^ de hauteur et de diamètre et sont garnies d'une serrure, d'une charnière et de trois pieds en cuivre doré. Dans la première, l'entrée de la serrure est accompagnée d'arabesques peintes en or sur l'ivoire, la seconde porte un semis d'oiseaux de même travail; ici le décor est absolument oriental, mais faut-il en conclure que nous avons ici des produits byzantins ou sarrazinois? La chose est assurément très possible ; toutefois je ferai remarquer que l'art occidental imitait volontiers les produits orientaux, et nous en avons une preuve à Notre-Dame de Dijon même; aux linteaux des portes de la façade occidentale, le plafond est peint d'azur avec arabesques d'or entremêlées d'oiseaux; cette décoration, fort remarquable et dont il serait à désirer que M. Louis Yperman fît un relevé comme il les sait faire, est manifestement d'inspiration arabe.

Tous les catalogues du Musée qui se sont succédé, ont rangé les trois boîtes d'ivoire sous la dénomination de *Toilettes des duchesses de Bourgogne.* Je crois que c'est une erreur, ces petits meubles rappellent bien la forme des cistes ro-

maines qui étaient des récipients à objets de toilette, mais la destination m'en paraît tout autre. Je ne puis croire que sur des meubles de l'usage le plus profane, on eût représenté les scènes et les mystères de l'Évangile; des fabliaux, soit. La désignation est du reste ancienne, et on la rencontre déjà dans l'inventaire dressé le 18 avril 1791 des objets du trésor de Cîteaux qui paraissaient dignes d'être conservés; or, il y est fait mention de cinq boîtes ayant appartenu à des duchesses de Bourgogne. L'identification des nôtres — que sont devenues les deux autres? — avec celles de l'inventaire, me paraît d'autant plus certaine que plusieurs des objets désignés pour être conservés se retrouvent, et sans doute possible, au Musée : ainsi la crosse, dite de saint Robert de Molesme, le fondateur de Cîteaux, œuvre d'orfévrerie byzantine du XIe siècle, en filigrane d'argent doré, n° 1455, dont malheureusement le bâton a été jeté au vieux cuivre en 1791, cette très curieuse « aumosnière sarazinoise » en cuir brodé d'argent au point de chaînette, n° 1464, donnée comme l'escarcelle d'une duchesse ; enfin n° 1465, le prétendu sceptre ou bâton de commandement d'un duc, qui est une simple masse d'huissier. Il se pourrait qu'à Cîteaux l'on eût oublié l'usage de ces petits meubles dont on ne se servait plus depuis longtemps, mais que l'on savait ou l'on croyait avoir été donnés par des duchesses de Bourgogne.

Dans son beau et savant livre sur les ivoires, M. Molinier donne, p. 193, un bois assez sommaire de notre ivoire et en dit ceci à la p. 194 : « Ce sont des bas-reliefs semblables (à ceux des « diptyques et triptyques) qui forment la déco- « ration d'une charmante boîte du XIVe siècle, « qui appartient au Musée de Dijon, boîte qui a « en grande partie conservé sa décoration poly- « chrome d'une grande délicatesse qui ne con- « court pas peu à augmenter l'intérêt de ce pré- « cieux monument. » Enfin, en 1896, j'ai publié dans le *Magasin pittoresque*, p. 255, un article avec reproduction en similigravure de la boîte venue de Cîteaux au Musée de Dijon.

En terminant je poserai une question sans prétendre la résoudre: comment se fait-il qu'en un temps où la sculpture monumentale était parvenue à son plus haut période, où la peinture produisait des œuvres déjà savantes tout en demeurant naïves, comme les panneaux de Melchior Broederlam, aux volets extérieurs d'un des retables passés de la chartreuse au Musée de Dijon, — n° 1420 — il se puisse rencontrer des morceaux qui, comme nos deux ivoires, surtout le diptyque, soient au point de vue des proportions dans les figures, d'une véritable barbarie? Évidemment il ne s'agit pas ici de pièces ordinaires et d'art courant, la matière toujours rare, malgré les grands arrivages du XIVe siècle, le travail, les dimensions, montrent que nous avons ici des objets faits pour une église importante ou l'oratoire de quelque Valois artiste, comme un Charles V, un duc de Bourgogne ou de Berry. Comparez de tels morceaux, avec la Vierge debout et le Couronnement de la Vierge que le Louvre a pu conquérir, il y a trente-sept ans à la vente Soltikoff. Dira-t-on que l'on avait conservé certaines traditions archaïques, de même qu'aux beaux siècles de l'art antique on se plaisait à faire des bronzes dans le style antérieur à Phidias? C'est possible, bien que certains ivoires du XIIIe siècle ne présentent nullement un tel caractère, comme on en peut juger dans l'ouvrage de M. Molinier, en admirant la grande planche, où, beau, savant et noble à l'égal du tympan maître d'une cathédrale contemporaine de Saint-Louis, se présente le merveilleux triptyque — *la Mort de la Vierge* — qui fait partie de la collection Martin le Roy. Quoi qu'il en soit, je vais proposer non une explication formelle, mais une hypothèse.

Étant donné la proportion de chaque compartiment, si l'on avait conservé aux figures ce beau canon de la forme humaine que, j'en ai recueilli l'affirmation de la bouche de M. Eugène Guillaume, le moyen âge, par une transmission mystérieuse, avait hérité de l'art antique, les personnages de nos ivoires se seraient singulièrement rapetissés. L'aspect copieux, décoratif des bas-reliefs en aurait souffert, sans compter que les sujets traités étant tout d'édification, le caractère religieux en fût devenu trop peu apparent. Le ciseleur aurait certainement pu faire des figures mieux proportionnées, mais l'œuvre y aurait perdu de sa signification et de son caractère; aussi est-ce sciemment qu'il a semblé rétrograder jusqu'aux formules à demi barbares mais puissantes du XIIe siècle.

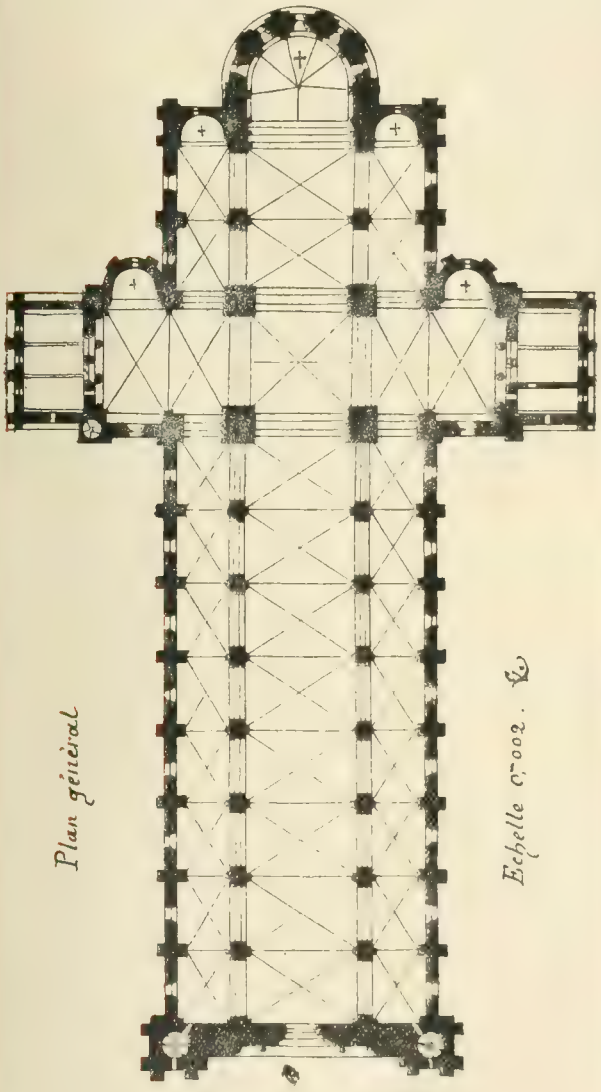
Henri CHABEUF.

Correspondance.

N.-D. de l'Etoile à Montebourg.

A PROPOS du compte rendu que nous avons donné de la *Notice sur l'ancienne abbaye de Montebourg*, par M. Lecacheux [1], on nous écrit :

« Veuillez me permettre une observation relativement à votre étude sur la Notice de M. Lecacheux. J'y lis cette phrase : « Elle (l'église) constituait un vrai modèle de style roman, témoin la belle travée dont M. Lecacheux nous donne la restitution en dessin. »



Notre-Dame de l'Étoile à Montebourg.
L'Église abbatiale, XIIe siècle.

Le dessin de cette travée n'est pas l'œuvre de M. Lecacheux et ne se rapporte pas à la restitution de *l'ancienne* église faite par celui-ci. C'est un dessin fait par M. l'abbé Cauchon, notre architecte, d'une travée de la *nouvelle* église, travée *actuellement* reconstruite en entier. »

Ajoutons que les plans de reconstruction, au dire de tous, sont fort beaux. Il y a divergence d'opinion sur quelques points de détail ; mais tous sont unanimes à les louer dans leur ensemble.

Nous reproduisons le plan terrier de l'église, grâce à l'obligeance de M. l'architecte.

Statue de Notre-Dame de l'Etoile.

Cette église possède une statue de Notre-Dame de l'Étoile, exécutée dans le style du moyen âge par les artistes de l'École St-Luc de Tournai, dont voici également une reproduction.

La nef de l'église est heureusement terminée ; les maçons viennent d'entreprendre la restauration des ruines du chœur. Il est vivement à souhaiter que l'on puisse trouver les ressources nécessaires pour mener à bonne fin cette seconde partie de l'édifice ! On compte à cet effet sur la charité des fidèles ; il se trouvera peut-être parmi nos lecteurs quelques-unes de ces personnes que la Providence a faites les nobles pourvoyeuses de ces entreprises pieuses et artistiques.

1. V. année 1897, p. 533.

Elles pourront adresser leur offrande à M. l'abbé Desboulletz, à l'abbaye de Montebourg (Manche).

Hollande.

Le puits de S. Willibrord. — Ancienne chasuble. — Restauration et vandalisme. La cathédrale de Saint-Bavon. — Symbolisme hollandais. — L'église — à Dordrecht. — Le château de Haarzuylen. —

LES fouilles faites au puits de S. Willibrord, à Oss, dont j'ai fait connaître la découverte dans ma dernière correspondance, ont donné quelques objets remarquables. L'intérieur du puits n'était pas composé de douves, comme on l'avait cru d'abord, mais d'un tronc d'arbre creux entouré d'une maçonnerie en briques.

On a pu en extraire deux objets curieux: un crucifix, taillé dans un os animal ou humain; le corps du Christ a une longueur d'environ douze centimètres; le bras droit et la jambe gauche manquent. La sculpture n'est pas sans mérite. L'objet ne date probablement pas du temps de S. Willibrord : à cette époque l'art étant, comme on sait, dans ces contrées, encore dans un état très primitif.

L'autre objet est une simple brique carrée qui présente en relief l'ange, les ailes étendues, tenant un calice dans la main, avec un cep de vigne et une tige de blé.

***

Dans la livraison précédente, j'ai parlé de l'ancienne chasuble restaurée, appartenant à l'église des Frères Mineurs à Leyde. M. l'abbé Aalberse a reconnu une grande ressemblance entre le tableau à l'aiguille, la Crucifixion de la chasuble, et l'ancien tableau d'autel de Cornelis Engelbrechtsen (1468-1553). Ce dernier tableau appartenait jadis au couvent de Marienpoel, à Poelgeest, près de Leyde — couvent supprimé.

***

MM. le docteur Cuypers, d'Amsterdam, et Hezenmans, de Bois-le-Duc, deux des meilleurs architectes restaurateurs que compte notre pays, ont fait leur inspection annuelle à l'église de St-Eusèbe, à Arnhem, qui appartient aux Protestants depuis la Réforme. Ils venaient examiner, au nom du gouvernement, les travaux de restauration qu'on exécute au chœur et qui doivent être finis dans cinq ans.

Cette restauration coûtera 90,000 florins, dont l'État paie la moitié ; la ville donne un subside de 15,000 florins, les régents du temple 3,800, 7,000 sont couverts par le legs Staats-Everts; les autres 19,000 sont le produit de dons privés.

Naguère cette restauration n'éveillait la sympathie que de quelques amateurs d'art. A l'heure actuelle, où l'on voit les résultats acquis, tout le monde en est fier.

La tour aussi sera bientôt restaurée. Quoique l'architecte Boerbooms évalue les frais de ce travail à 100,000 florins, il y a toute probabilité que la restauration se fera.

***

Un antagoniste du docteur Cuypers, M. Posthumus Meyjes, a été chargé de restaurer celle de Rhenen. Or, voici qu'un critique d'art éminent, M. Jan Kalff, publie dans *de Kroniek* (revue non catholique) un article dans lequel il reproche à M. Posthumus Meyes d'avoir, à Rhenen, fait gratter le crépi des murs, pour mettre à nu les briques, sacrifiant ainsi toute peinture murale qui pourrait se trouver sous la couche de chaux, en dépit de l'expérience fâcheuse qu'il a faite à Arnhem, où ce procédé a eu pour conséquence la destruction d'une fresque de premier ordre, qui ornait le chœur de St-Eusèbe.

Le fait est que dans l'église de Rhenen quelques fragments du crépi sont déjà tombés et montrent clairement l'existence de peintures murales. Il serait navrant que M. Meyjes — du reste un architecte de valeur et d'expérience — entendît la restauration des édifices de manière à rendre impossible la conservation de ces anciennes peintures.

***

La construction de la nouvelle cathédrale catholique à Haarlem est déjà assez avancée pour qu'avant peu de temps le chœur puisse être consacré.

La gravure qui suit donne une idée de l'œuvre et de son avancement. Elle doit paraître dans la monographie de la cathédrale que va publier M. l'abbé Thompson qui nous a gracieusement autorisé à la reproduire.

Dans l'ancienne ville on n'a pu trouver un terrain assez vaste pour y construire ce temple grandiose. On le bâtit sur la frontière sud de la ville qui s'étend continuellement vers cette direction, de sorte que dans une cinquantaine d'années la nouvelle église de St-Bavon formera le centre de la ville neuve.

L'architecte, M. Joseph Cuypers, fils et digne élève du docteur Cuypers, presque son émule, a eu soin d'orienter la nouvelle cathédrale. Le plan terrier présente la forme d'une croix ; l'église aura cinq nefs, comme la grande cathédrale à Cologne. Deux tours surmontées de flèches flanqueront l'entrée principale vers l'Ouest, tandis qu'une troisième tour, plus massive que les deux autres, couronnera la croix en guise de lanterne.

M. Cuypers a eu la bonne idée de construire ce temple hollandais avec des matériaux hollandais, afin qu'il porte le caractère du peuple au service duquel il est destiné. Ainsi il fait usage, principalement de briques et de faïence, matériaux du pays qu'on trouve, pour ainsi dire, sous la main. De la sorte une industrie d'art qui a fleuri en Hollande et particulièrement à Haarlem, du XVe au XVIIe siècle, sera remise au honneur : la ciselure du plomb, les crêtages et les gouttières qu'on construit actuellement, hélas ! trop souvent en zinc frappé, seront de nouveau faits à la main et en matériaux durables.

Le sol marécageux de la Hollande exige des précautions particulières et coûteuses. C'est ainsi que les quatre piliers qui porteront la coupole reposeront sur cent pilotis, et les fondements en briques des piliers seront reliés entr'eux, ainsi que avec les murs extérieurs, par une maçonnerie spéciale, afin d'empêcher que les mouvements du sous-sol n'en compromettent l'équilibre.

L'air est trop humide ici, à cause du voisinage immédiat de la mer, pour permettre les peintures murales. On les remplacera par des tableaux de faïence, ou bien par des mosaïques.

La nouvelle cathédrale de Saint-Bavon à Haarlem. (État actuel du chœur et des chapelles.)

On voit que M. Joseph Cuypers n'est pas seulement un idéaliste, dans le bon sens du mot, mais qu'il est encore un praticien qui sait raisonner.

***

La cathédrale à Breda, placée sous le patronage de Ste Barbe, est beaucoup plus près de son achèvement que celle de St-Bavon. On vient de poser, dans le chœur, un pavé de mosaïque dont la description intéressera peut-être vos lecteurs, parce qu'elle fait connaître le goût hollandais en matière de symbolisme.

Les carreaux sont de coloration sobre où domine le brun et le jaune.

Parmi les représentations symboliques se trouve celle des quatre vents. On a personnifié le vent sud et le vent ouest par des têtes de femme, dont la première souffle doucement, la seconde plus fortement ; des têtes d'hommes, dont l'une souffle d'une manière vigoureuse, l'autre d'une manière véhémente, représentent les vents nord et est. — De même on a symbolisé les règnes de la nature, dans le parquet au pied de l'autel, en y ajoutant les figures d'un quadrupède, d'une fleur et d'un oiseau. On cherche à indiquer ainsi que le monde créé est assujetti au Dieu de nos autels vers qui l'homme doit aspirer (cerf) d'un cœur pur (lis) et vigilant (coq).

***

Le « Cercle pour la conservation des anciens édifices » à Dordrecht, a tenu sa réunion annuelle. Son président, M. Overvoorde, a déploré, dans un discours serré, l'état fâcheux de l'ancienne cathédrale « Groote Kerk », gâtée par les prétendues « restaurations » de la première moitié de ce siècle. Les peintures murales sont couvertes de badigeon (procédé barbare inauguré dès 1590) ; les sculptures de la chapelle de St-Étienne sont également couvertes de chaux, les chapelles couvertes jadis chacune par son propre toit le sont aujourd'hui par un seul toit uniforme et monotone, etc., etc. L'orateur finit en disant que l'État consentirait à subsidier une restauration sérieuse si celle-ci était proposée. On avait invité le collège des régents du temple à assister à cette réunion, mais aucun d'eux n'y a paru.

***

On exécute, depuis plusieurs années, dans la province d'Utrecht, un travail qui rappelle la fameuse restauration du château de Pierrefonds. L'ancien château *Haarzuylen*, le manoir de la famille baroniale des Van Zuylen, est restauré par M. le Dr Cuypers aux frais de M. le baron Van Zuylen.

Le château s'est développé au cours des siècles autour du noyau que formait le donjon, à mesure que le pouvoir des barons Van Zuylen s'accroissait. Il a atteint son entier développement au XVIe siècle.

L'extérieur est restauré sauf la double galerie du donjon. On continue consciencieusement la reconstruction des édifices. Le corps-de-garde est terminé ; on va

commencer incessamment les travaux de l'ancienne chapelle qu'on a dû démolir jusqu'au ras du sol. Toute une série de bâtiments : appartements d'hôtellerie, logis des sujets, écuries etc., s'élèveront autour de la grande cour, et seront reliés par un pont fixe au manoir baronial. A quelque distance, dans le parc du château, surgissent les toits pittoresques d'un village médiéval.

La restauration du château se fait d'une manière princière. L'architecte est absolument libre dans le choix des matériaux, et il va sans dire qu'il n'emploie que les meilleurs et les plus solides.

Cette restauration coûtera plusieurs millions au baron-propriétaire. Mais, aussi, le château *Haarzuylen* sera un édifice dont on trouvera à peine l'égal. De tous les pays d'Europe même de Vienne et de Hongrie, les architectes viennent le visiter. On pense que le château et tous ses appendices seront prêts aux premières années du XXe siècle.

VAN TERM.

Rotterdam, le 1er avril

Allemagne.

Les vieux manuscrits. — Un Van Eyck ? — La représentation du Christ. — Excavation à Munster. — L'influence grecque dans l'art allemand. — Architecte qui devient moine.

LE directeur de la bibliothèque Vaticane, le Père Franz Ehrle, Allemand, a publié, au commencement de cette année, un article remarquable dans le *Centralblatt für Bibliothekwissenschaft.* Il signale le danger qui menace les anciens et précieux manuscrits de la plupart des bibliothèques. Ces livres ont, en général, plus ou moins souffert, soit par l'application de substances chimiques, par lesquelles on a voulu rendre l'écriture plus lisible, soit par l'encre avec laquelle ils ont été écrits et qui souvent a rongé les feuilles de ces documents. Si l'on ne trouve pas un moyen de conservation tout au moins pour assurer leur condition actuelle, écrit le P. Ehrle, ils sont voués à une ruine certaine.

Ce n'est pas ici le lieu de faire connaître les mesures que recommande le docte archiviste. Qu'il suffise de dire qu'il a proposé la réunion des conservateurs des grandes bibliothèques. Le gouvernement prussien a déjà examiné la question de savoir s'il lui est possible de donner suite à cette idée.

***

Le Musée à Berlin s'est enrichi d'un petit tableau, provenant d'Angleterre et qu'on attribue à l'un des Van Eyck. Le tableau représente la Crucifixion. Aux deux côtés de la croix se tiennent la sainte Vierge et l'apôtre saint Jean.

***

M. Nicolaus Müller, professeur d'archéologie chrétienne à Berlin, a écrit dans le quatrième tome de la *Protestantische Encyclopädie* une étude très intéressante sur l'histoire des différentes manières dont on a représenté le Christ.

Après avoir fait observer que depuis les IVe et Ve siècles l'ancien type imberbe est remplacé par le visage barbu, il ajoute que ce type porte encore un autre caractère : la chevelure est divisée au milieu de la tête. En citant les monuments, M. Müller démontre que cette chevelure n'est en usage que pour les anges et pour la représentation de juifs ou de chrétiens issus de la synagogue, par exemple Abraham, les grands-prêtres, les prophètes, S. Jean-Baptiste, quelques apôtres, etc.

Déjà la lettre apocryphe que le consul Publius Lentulus aurait envoyée au sénat romain avec le signalement de la personne de JÉSUS, dit que cette manière de porter la chevelure est d'origine juive : « Discrimen habens in medio capitis iuxta morem Nazarenorum. » Il paraît que cette lettre est mentionnée pour la première fois par Anselme de Canterbury (fin du XIe siècle).

Une image faite d'après le signalement de cette lettre apocryphe se vend encore aujourd'hui aux foires allemandes comme « la seule image authentique du Sauveur ».

***

Les fouilles pratiquées à Munster, dans la Promenade derrière la caserne de la Monnaie, sont couronnées du meilleur succès. Les plus belles trouvailles sont trois figures monumentales, hautes de plus d'un mètre, et dont les couleurs sont très bien conservées, nonobstant l'humidité du sol.

Ces figures ont été, selon toute probabilité, cachées pendant le règne des Anabaptistes. En démolissant la *Kreuzschanze* (rempart de la Croix) on a remarqué que les Anabaptistes ont dû faire usage des images sacrées pour con-

struire leurs fortifications. Plusieurs fragments de statues et même deux figures entières y ont été trouvés.

***

M. Loeschke, professeur à l'université de Bonn, a prononcé, à Elberfeld, devant un nombreux auditoire, un discours intéressant. Selon lui l'art et l'industrie dans ces contrées, et spécialement dans la vallée de la Moselle, sont d'origine grecque.

Ce fait se rattacherait à la fondation de Trèves. Cette ville ne fut pas fondée directement par Rome, mais par les Romains du Midi de la France, où depuis longtemps les Grecs avaient fondé « Marsilia ». Marseille faisait le commerce de l'étain britannique, employé à la fabrication des armes en bronze dont les Grecs faisaient usage. Ce sont ces Gréco-Romains qui pénétrèrent jusqu'à la Moselle et y fondèrent Trèves.

Dans cette contrée on rencontre un des meilleurs monuments, et des mieux conservés, de l'art antique en Allemagne : c'est le monument funéraire des Secundini près du village d'Igel. M. Loeschke démontra qu'on trouve le type de cette pyramide dans le monument des Julien à St-Remy en Provence; — seulement ce dernier a les formes plus nobles et est moins surchargé de figures. Tout le projet, la construction, la forme, sont réellement grecs et éveillent le souvenir du fameux mausolée à Halikarnassus.

Le pays rhénan est très riche en représentations de « festins de mort » en style grec. Puis, les représentations du dieu Germain Wotan montrent au-dessous de son cheval un être qui a beaucoup d'affinité avec le type grec de Poseidon. L'industrie verrière du pays rhénan montrait aussi des formes grecques et phéniciennes, surtout dans ses ornements de feuillage, blancs et jaunes, sur fond bleu. On y faisait usage du motif Hermes-Bacchos de Praxitèle; on représentait Eros parmi les vignes ; le monument d'Igel présente aussi Ganymède, emporté par un aigle.

La civilisation rhénane, conclut l'orateur, doit ainsi plus à l'influence grecque, que la plupart des savants allemands ne croient.

***

On met la dernière main à la construction de l'église votive de St-Ludger, à Billerbeck (Westphalie). L'église sera consacrée dans ce printemps. Elle a une longueur de 56 mètres, une largeur de 26, et les deux tours s'élèvent à une hauteur de 100 mètres dans les airs. L'église coûte environ un demi-million de marks.

L'architecte, M. Rincklake, qui a aussi dirigé les travaux de construction, vient de prendre l'habit de St-Benoît à Maria-Laach.

Angleterre.

L'achèvement du Musée de South Kensington. — Vote de 20,000,000 fr. — Encore Lord Grimthorpe et l'abbaye de St-Alban. — Le successeur de feu M. Pearson à l'abbaye de Westminster. — Réparations à la flèche de la cathédrale de Salisbury. — Découvertes saxonnes et romanes.

LE Gouvernement vient, dans un accès de générosité, de voter la somme de £ 800,000 (soit 20 millions de francs) pour l'achèvement du Musée de Kensington. Les plans de M. Aston Webb devront subir de nouvelles modifications. Il paraît qu'il n'y a pas de terme fixé pour l'achèvement des constructions et le paiement des travaux, ce qui permet de croire que ceux-ci pourront se poursuivre indéfiniment jusqu'à ce que le tout soit au complet, et que les paiements se feront en raison du progrès des travaux.

***

Non content de « ruiner » l'abbaye de St-Alban, le noble restaurateur vient d'enlever les créneaux en briques du sommet de la tour centrale, sous prétexte qu'ils étaient dans un état ruineux. Ils seront remplacés par un garde-corps solide avec lourde pierre faîtière. Le bruit court même qu'il s'agirait de renouveler en même temps le toit de la tour ; espérons que Lord G. ne le remplacera pas par une flèche !

***

Le successeur de M. Pearson au poste d'architecte de l'abbaye de Westminster est M. J. T. Micklethwaite.

***

M. Pearson, fils, a été nommé architecte de la cathédrale de Truro ; il surveillera son achève-

ment d'après le dessin de son père. La somme de 25,000 fr. en billets de banque vient d'être donnée par un anonyme à cette fin.

***

Un charmant jubé-clôture en chêne sculpté vient d'être placé à la chapelle de Ste-Etheldreda, Ely Place, Holborn, d'après les dessins de M. Bentley.

***

Les travaux de réparation et de consolidation à la tour et à la flèche de la cathédrale de Salisbury, sous la surveillance de Sir A. Blomfield, après avoir duré 2½ années, viennent d'être terminés. En quelques endroits il était temps ; on a même dû démolir et réédifier une des 4 tourelles du coin !

***

La restauration de l'extérieur de l'ancienne église abbatiale de Tewkesbury est projetée. Il y a 17 ans, sous Sir Gilbert Scott, on a entamé ces travaux à l'intérieur, au coût d'au delà de £ 1,000 ; actuellement on fait un appel pour obtenir £ 10,000, dont £ 4,000 seraient placés, afin de former au moyen des intérêts un fonds permanent pour des travaux futurs de ce genre.

***

L'ancienne abbaye de Paisley, Écosse, va aussi subir le même sort. La nef a été réparée en 1862. Le transept et le chœur sont partiellement ruinés par la chute de la tour centrale qui eut lieu peu de temps avant la réforme. Cependant à cette époque désastreuse les moines y chantaient encore l'office, malgré la ruine de leur sanctuaire.

***

La restauration de l'ancienne église de Tous-les-Saints à Dovercourt-lez-Harwich, est commencée. L'église avait été donnée à l'abbaye de Colne par Albéric de Vere sous le règne de Guillaume le Conquérant. Elle possède une très belle charpente en chêne sculpté. En enlevant le plafond qui la cachait, on a trouvé que les parois de la nef étaient autrefois entièrement couvertes de fresques et de textes, entr'autres le *Pater noster*, en caractères du XIVe siècle, cachés par une couche de plâtre. Un badigeon couvrait le tout. On cherche les moyens de sauver les fresques et les textes.

***

Le portail sud de l'ancienne église abbatiale de Sempringham va être reconstruit.

***

Puisque nous parlons restauration, il n'est pas sans intérêt de constater que l'énorme total de £ 10,000,000 (soit 250 millons de francs) a été dépensé dans le pays pendant les 18 années avant 1891, la plupart en travaux de ce genre aux églises en province !

***

Le chœur de l'abbaye de Bourne est entre les mains des restaurateurs de même que la belle charpente des nefs et des bas-côtés de l'ancienne église de St-Mary-le-Quay, Harwich, église construite en 1448. Un appel pour £ 1,000 est en circulation pour la restauration de la tour de l'église St-Jean du Saint-Sépulcre, à Norwich, fendue de haut en bas, et dont deux des cinq cloches sont fêlées.

***

Le remplacement de la statue de S. Michel sur la tour centrale de la cathédrale de Canterbury est proposé. L'ancienne statue, qui a donné le nom d' « Angel Tower » à la tour en question, a été détruite par les Puritains vers l'an 1500.

***

Parmi les traits saillants des périodiques d'architecture chez nous depuis notre dernière correspondance, signalons, dans *The Architectural Review* : quelques remarquables dessins d'architecture ogivale en Australie ; un article illustré sur les mosaïques de l'église St-Marc à Venise ; illustrations d'une conférence sur l'art d'esquisser les monuments, — vue représentant le palais de justice à Rouen, les stalles d'Amiens, un coin de rue à Florence, la façade principale de la cathédrale de Reims, une poignée d'épée (du Musée Bargello à Florence), une partie de la façade principale de la cathédrale de Rouen, en diverses phases progressives de dessin ; l'œuvre de l'architecte Sedding ; l'œuvre de Welby Pugin (avec

portrait) ; les ivoires du Louvre, — article de grand intérêt, avec illustrations ; l'église monastique de Beverley (Yorksh.), admirablement illustrée, et des plans de la cathédrale de Canterbury et ses environs, fac-similés de ceux faits à l'époque normande.

Dans *Architecture*, citons : Détails et vues de la cathédrale d'Ely (formant partie de la série de nos cathédrales); la cathédrale et la Liebfraukirch de Trèves ; la tour de Munster Masfeld ; l'église et les vitraux de Fairford (Gloucestershire).

Dans le *Builder :* Projet de trône épiscopal, — beau, mais lourd, ayant l'air d'une combinaison de stalles, clôture, autel, et «Sacrament House» ; sedilia pour la chapelle du collège de Cheltenham, — joli projet gothique ; le portail de l'église St-Jean du Doigt, et la façade principale de l'église St-Sauveur à Dinan, les églises de Bradford (Yorks.) ; retable pour une église à Bristol, par feu M. Pearson ; plan, détails et vues de l'église abbatiale de Waltham, Essex ; l'église de la Trinité, Hull (Yorks.) ; un hôtel de cette ville, qui semble transplanté des Flandres ; enfin un numéro contenant un article illustré important sur l'architecture ecclésiastique romaine.

***

A Reigate on a récemment découvert une portion de voûte romane ; — des restes saxons à l'Est de l'église St-Pierre à Barton-on-Humber ; et une partie de la muraille méridionale de la ville de Lincoln, 10 mètres de large, en belle condition, datant de la période romane.

JOHN A. RANDOLPH.

Londres, 9 avril 1898.

Travaux des Sociétés savantes.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 28 janvier.* — M. Schefer communique une lettre adressée d'Ouargla, par M. Blanchet, annonçant le commencement des travaux de Saddrata. Il a déblayé treize pièces du palais signalé par M. Tarry et trouvé, intactes sur les murailles, 60 mètres carrés de sculptures décoratives. La mosquée, à demi déblayée, est encore haute de 4 mètres ; les voûtes subsistent. Il a remis également à jour une maison ornée d'arceaux et de colonnes.

M. Müntz fait une communication sur « la décoration d'un mausolée impérial au temps de Constantin ». La décoration du mausolée de sainte Constance, situé aux portes de Rome, sur la *via Nomentana*, marque mieux que tout autre monument le passage de l'art païen à l'art chrétien. Si, par la richesse des ornements, par le choix d'une gamme claire et encore sans parti pris, par la prédominance de l'élément symbolique, elle se rattache aux traditions romaines du haut empire, le caractère confessionnel des représentations — longtemps mal interprétées — autorise, avec la dernière évidence, à la considérer comme le premier manifeste de la religion nouvelle.

M. Müntz, qui s'occupe depuis longtemps de reconstituer, à l'aide de descriptions et de dessins anciens, cet ensemble précieux dont il ne subsiste qu'une petite partie, communique à l'Académie une série de reproductions inédites parmi lesquelles un croquis du quinzième siècle conservé à la bibliothèque de l'Escurial. Il montre en outre que, contrairement à l'opinion de M. de Rossi, les niches du mausolée étaient ornées de statues, probablement celles des douze apôtres.

On a récemment établi un rapprochement entre les tableaux de Philostrate l'Ancien et une des scènes de sainte Constance. M. Müntz est disposé à admettre qu'une autre mosaïque romaine du quatrième siècle, celle de l'ancienne basilique du Vatican, se rattachait également aux descriptions du rhéteur grec.

M. Léopold Hervieux termine la lecture de son mémoire sur la version latine du cycle de Kalila et Dimna par Raymond de Béziers.

M. Giry donne lecture d'une note de M. Brutails sur la date de la construction de la chapelle Sainte-Croix de Montmajour.

Séance du 4 février. — M. Longnon communique une lettre qui lui est adressée par M. Ch. Sellier, conservateur adjoint au Musée Carnavalet, qui signale la découverte de huit pierres portant des inscriptions analogues à celles déjà trouvées dans le mur découvert au parvis de Notre-Dame en 1847 et à celles trouvées, en 1870, dans les gradins des arènes de la rue Monge.

M. Homolle signale à l'Académie d'importants travaux de restitution de plusieurs églises byzantines du Péloponèse, exécutés, sous sa direction, par MM. Millet et Laurent. Il fait voir de nombreux plans, dessins et aquarelles de ces monuments, qui sont l'œuvre de M. Chesnay, architecte.

M. Bertaux présente une note sur le bras-reliquaire donné au Musée du Louvre par Mme Spitzer en 1892. Cette pièce d'orfévrerie, d'un travail remarquable, contenait, d'après l'inscription qu'elle porte, une relique de saint Louis d'Anjou, fils de Charles II, roi de Sicile, qui abandonna le trône pour prendre l'habit de saint François, et qui mourut évêque de Toulouse en 1296. Par l'étude des armoiries et par la citation d'un texte qu'il a retrouvé dans les archives angevines de Naples, M. Bertaux établit que ce reliquaire a été donné au couvent castillan de Medina del Campo, vers 1418, par la reine Leonor, et qu'il a été exécuté en 1337 par ordre du roi Robert d'Anjou, le propre frère de saint Louis de Toulouse. Du fait de cette découverte, ce reliquaire, qu'on peut voir exposé dans la galerie d'Apollon, acquiert un haut intérêt historique.

Vu l'importance de l'objet, nous croyons devoir ajouter ici quelques détails d'après la *Chronique des Arts :*

Mme Spitzer, avant de livrer aux enchères la célèbre collection rassemblée par son mari, voulut en distraire un objet qui pût avoir pour la France la valeur d'un souvenir historique, et l'offrir au Musée du Louvre. Elle choisit un reliquaire qui avait contenu un bras de saint Louis d'Anjou, le fils de Charles II, roi de Sicile, qui renonça au trône pour prendre l'habit de saint François et qui mourut, à vingt-trois ans, évêque de Toulouse. Cette pièce d'orfévrerie est exposée dans une des vitrines de la Galerie d'Apollon réservées aux objets précieux qui ont été donnés par les princes de la Maison de France, ou qui ont appartenu à l'un d'eux.

Elle a la forme commune des bras-reliquaires. Le cylindre de cristal de roche qui renfermait l'ossement du saint est maintenu par quatre contreforts en argent, décorés d'émaux translucides. Au-dessus, une main d'argent doré qui fait le geste de bénir, sort d'une manche très courte, émaillée aux armes d'Aragon. Sur le fond, sont

réservés des écussons en forme de losange, qui portent les fleurs de lys et le lambel de la Maison d'Anjou. On lit sur le poignet, en lettres d'émail noires et rouges : *Hic est os brachii Sancti Ludovici episcopi.* La base en argent doré qui supporte le reliquaire est décorée d'écussons en losange, aux armes d'Aragon, de Castille et de Léon.

Un document d'archives établit de la manière la plus authentique la véritable origine de l'objet. Il prouve que le reliquaire de saint Louis de Toulouse a été exécuté, non en France ou en Espagne, mais à Naples, et fixe jusqu'à l'année où il a été commandé par le plus illustre des souverains de la Maison d'Anjou.

Il a passé, dans la vente Spitzer, un autre bras-reliquaire, un peu plus petit que le bras de saint Louis, provenant aussi de Medina del Campo et passant également pour un présent de la reine Leonor.

Or, M. Bertaux a pu retrouver un acte des Archives angevines du 30 avril 1338, où ces deux reliquaires sont l'un et l'autre clairement désignés.

Les deux reliquaires cités et pour lesquels le roi Robert fit faire des gaînes en 1338, sont les mêmes qui ont été donnés au monastère de Medina del Campo, par la reine Leonor, et qui ont été achetés, vers 1890, pour la collection Spitzer.

C'est donc en 1337 exactement que le bras-reliquaire de saint Louis de Toulouse fut exécuté par un orfèvre de la cour angevine.

M. Bertaux ne voit rien qui distingue le bras-reliquaire de saint Louis d'un bon ouvrage italien. Or, il s'était formé à Naples même une école d'orfèvres du pays, sous la direction des maîtres français fixés à la cour, et, précisément à la date de 1337, on connaît un orfèvre royal appelé Marino Bianco de Sorrente.

Séance du 11 février.— M. Héron de Villefosse rend compte de l'examen qu'il a fait, de concert avec M. Cagnat, des découvertes faites derrière l'église Notre-Dame à Paris et signalées à l'Académie par une lettre de M. Sellier, conservateur adjoint au Musée Carnavalet. C'est un mur antique, de basse époque, construit hâtivement avec des matériaux provenant d'édifices qui devaient être debout au IVe siècle. Ce mur, établi à 5. m. au-dessous du niveau actuel du Cloître-Notre-Dame, comportait de grandes dalles, anciens gradins d'amphithéâtre, sur la tranche desquelles étaient gravés des noms propres, sans doute le nom des spectateurs auxquels les places étaient réservées. Déjà, en 1847, sur le parvis Notre-Dame et en 1870, dans les arènes de la rue Monge, des pierres du même genre avaient été remarquées ; les unes et les autres portent des noms d'anciens habitants de Lutèce : *Prior, Quinta, Marcellus,* etc., ce sont autant de vestiges de l'antique cité qu'il serait intéressant de préserver de la destruction.

Le secrétaire perpétuel communique une lettre du ministre de l'Instruction publique annonçant la découverte par M. le docteur Jules Rouvier d'une ancienne nécropole aux portes de Beyrouth. Cette nécropole de l'ancienne Berytus est composée de puits funéraires ; M. Rouvier y a trouvé une série de jarres portant des graffiti grecs ou même phéniciens et, non loin de là, une mosaïque de grande dimension provenant sans doute d'une église construite dans le voisinage d'un temple antique.

Séance du 18 février. — Le P. Delattre écrit une longue lettre au sujet d'une nouvelle nécropole punique dont les tombeaux offrent des rapports frappants avec ceux de Sidon. Ils se composent de chambres creusées dans le roc, et auxquelles on accède par un puits rectangulaire.

Chaque puits est muni d'entailles à droite et à gauche, permettant à un homme agile de descendre, en s'aidant des pieds et des mains. Le mobilier funéraire est composé de poteries caractéristiques : urnes à double oreillon et à queue, d'œufs d'autruche peints, de colliers, d'amulettes, miroirs et objets en métal. Quatre terres cuites, rehaussées de couleurs, méritent une attention particulière : un cavalier numide, un personnage à demi couché sur un bélier, une femme jouant de la double flûte, et une déesse voilée. Dans le plus beau puits on a trouvé une grande stèle ornée d'un chapiteau et d'un fronton triangulaire portant une épitaphe avec le nom de « ... fils d'Hannon ». Plusieurs amphores sont estampillées ou ont reçu des marques à peinture rouge.

Le P. Delattre signale encore la découverte, près de cette nécropole, d'une inscription punique gravée sur calcaire blanc, qui est la dédicace d'un sanctuaire consacré à Astarté et à Tanit.

M. Sénart annonce que M. Klobukowski, consul général à Calcutta, a envoyé une pierre sculptée qui est un spécimen curieux, et peut-être unique chez nous, d'art thibétain.

Séance du 25 février. — Dans une lettre M. de Roquefeuil défend le système auquel il s'est arrêté, relativement à l'emplacement des ports antiques de Carthage, et spécialement à l'entrée du Cothon.

M. Müntz annonce que Mme H. Taine vient d'offrir à la bibliothèque de l'École des Beaux-Arts une riche série de calques, pris par son père M. Denuelle, ancien architecte des monuments historiques, sur les fresques du palais des papes à Avignon. Ces reproductions, au nombre de cinquante-six, offrent le détail des peintures, inédites pour la plupart, exécutées vers 1343 dans la chapelle Saint-Jean. Elles complètent à

souhait la collection de dessins originaux qui ont servi de base à l'ouvrage de MM. Gilis et Laffillée sur la peinture décorative en France du XIe au XVIe siècle, et que l'École des Beaux-Arts a acquis il y a peu d'années.

M. Delisle communique une note, adressée de Londres par M. W. H. James Weale, notre savant collaborateur, sur Jehan Breton, lequel, originaire de Pipriac en Bretagne, exerça la profession d'écrivain à Tournai, acheta le droit de bourgeoisie à Bruges, en 1454, et imprima le *Doctrinal* de Jean de Gerson, dont le seul exemplaire connu est à la Bibliothèque nationale. Nous publions à ce sujet une lettre intéressante de M. Weale.

M. Deveria présente, de la part de M. Foucher les estampages des inscriptions de Bouddha-Gaya, dont M. Chavannes, professeur au Collège de France, a fourni la traduction.

M. Homolle, directeur de l'école d'Athènes, fait une communication sur la statue découverte à Delphes et l'inscription de Polyzalos.

Séance du 11 mars.— M. Boissier communique, au nom de M. l'abbé Duchesne, une reproduction photographique des *graffiti* trouvés dans une salle de la maison de Tibère, au Palatin (1).

M. Barth communique une inscription gravée sur un coffret à reliques de Bouddha, trouvée récemment dans un *stupa*, sur la frontière népalaise, dans le district britannique de Basti.

Séance du 14 mars. — M. L. Delisle a donné lecture d'un décret, qui porte de 50 à 70 le nombre des correspondants nationaux et étrangers.

M. Hamy est désigné comme lecteur pour la prochaine séance trimestrielle de l'Institut.

Lecture est donnée des lettres par lesquelles M. Henri Cordier, professeur à l'École des langues orientales vivantes; Guimet, fondateur du musée de ce nom ; Hervieux, auteur d'ouvrages d'érudition ; Ch. Joret, professeur à l'université d'Aix ; Ulysse Robert, inspecteur général des bibliothèques ; le R. P. Thédenat, prêtre de l'Oratoire et le duc de la Trémoilie présentent leur candidature au fauteuil d'académicien libre, vacant par suite du décès du baron de Ruble.

Comité des travaux historiques et scientifiques (2). — M. l'abbé Deslandes, chanoine titulaire de Bayeux, vient faire connaître sur *Le trésor de l'église Notre-Dame de Bayeux*, d'après les inventaires manuscrits de 1476, 1480 et 1498.

Dans l'intérêt de l'archéologie, il voudra bien me permettre quelques remarques.

1. V. *Rev. de l'Art chrétien*, 1898, p. 75.
2. *Bulletin archéologique*, 1899, 3e livraison.

— Parlons d'abord de la couronne de lumière:

Je lis à la page 351 : « Ce fut Odon, évêque « de Bayeux, frère du conquérant, qui fit présent « à la cathédrale de ce magnifique lustre, com- « posé de plusieurs cercles métalliques de dia- « mètre inégal, reliés entre eux par des tiges de « même nature. Ces différents cercles suppor- « taient 96 candelabres, un certain nombre de « tours ou lanternes, et dans les intervalles, des « plaques d'argent, sur lesquelles étaient gravés « les 49 vers latins, transcrits par H. Oresme, à « la fin du manuscrit n° 1 de la bibliothèque du « chapitre. Dans les vieux titres, la sépulture « de plusieurs évêques, dignitaires ou bienfai- « teurs, est désignée par ces mots : *sub corona.* « Raoul Tortaire l'a chantée dans le compte « rendu de son voyage dans le Bessin :

Ferrea sustentant argenti vincla coronam
Alte quæ duræ sunt clavi fixa sudis
Tota superficies auro vestita renitet,
Cinxit turritis quam faber ædiculis ;
Vix geminus templi paries capit hanc licet ampli,
Non aliam tanti ponderis esse reor. »

La couronne de Notre-Dame de Bayeux comprenait-elle « *plusieurs cercles métalliques de diamètre inégal, reliés entre eux par des tiges de même nature* », suivant l'avis de l'abbé Laffetay (1), adopté par M. le chanoine Deslandes ? Je n'en crois rien. Consultons l'inventaire de 1476 : « 94. *Item en la nef, devant le crucifix, est une couronne* RONDE DE GRANDE CIRCUITE, *pendante à une grosse chaîne de fer, laquelle est très excellente et de grande estimation : faicte de fin et chier métal, escripte tout environ en mètres, à* LANTERNES HAUTES DE DIVERSES FAÇONS *et toute dorée ; et au bout de bas de la dicte chaîne, qui la porte à une grosse pomme de semblable matière et toute dorée.* »

Béziers dit de son côté : « *Cette couronne de 16 pieds de hauteur et ornée d'*AUTRES COURONNES *en forme de tours, occupait la largeur de la nef.* » Sa phrase est incompréhensible. Il a tout simplement voulu dire que les *lanternes hautes de diverses façons* étaient en forme *de tours* et qu'espacées autour de la circonférence de l'appareil, elles representaient une sorte de *couronne*, tout comme on dit d'un groupe de personnes, qu'il forme autour du président de la réunion une *couronne*.

Ainsi s'entend sa description, pour quiconque connaît les grandes couronnes de Hildesheim (2) et d'Aix-la-Chapelle. Telle était aussi celle de S. Remi de Reims (3). Aucune des anciennes

1. *Bulletin de la Société d'Agriculture, Sciences et Lettres de Bayeux*, 1858, p. 148.
2. La plus grande des deux a près de 7 mètres de diamètre.
3. *Trésors des églises de Reims*, par Tarbé, p. 214.

couronnes de lumière des XIe et XIIe siècles ne possédait, que je sache, *deux ou trois cercles de diamètre inégal, reliés entre eux par des tiges métalliques.* La couronne de Bayeux pouvait avoir dix mètres de diamètre, *puisqu'elle occupait la largeur de la nef: Vix geminus templi paries capit hanc licet ampli.*

Celle de la Ste Chapelle de Bourges, consacrée le jour de Pâques 1405, avait vingt pieds de diamètre et portait CLX cierges sur un seul cercle et sur des girandoles attachées à ce même cercle. J'en ai donné la description détaillée dans la *Revue de l'Art chrétien*, 1896, p. 216. Il me faut arriver à la fin du XVe siècle ou au commencement du XVIe pour rencontrer une couronne à plusieurs *cercles superposés.* Je lis dans l'histoire de Tournai (1) : « *Au dit an 1545, le 28 may, mourut Pierre Cotrel âgé de 84 ans... il a donné à la dite église* (cathédrale de Tournai) *12 couronnes de cuivre avec 12 cierges à chacune des 11 pendantes parmy l'église, qui donnent grand lustre, savoir 3 dedans le chœur, 3 au circuit du chœur, 3 à la nef, 2 à la croisée avec la 12e pendant devant le crucifix, laquelle est* TRIPLE *et très belle à voir, car elle a 36 cierges,* SCAVOIR 15 A LA COURONNE D'EN BAS, 12 A CELLE DU MILIEU, ET NEUF A CELLE D'EN HAUT. »

Ici pas le moindre doute; mais, rien de pareil à la couronne de Notre-Dame de Bayeux. On peut se figurer la circonférence de celle-ci, coupée régulièrement par des *lanternes hautes de diverses façons*, sortes de niches abritant, si l'on veut, les statues des 12 apôtres, des 12 prophètes et des 24 vieillards. Les dessins des lanternes de la couronne d'Aix-la-Chapelle et de celle de Hildesheim permettent de s'en faire une idée très exacte (2).

Maintenant pourquoi 47 vers ou *mètres* et non pas 48, correspondant aux 48 espaces entre les *lanternes* affectées aux statuettes des 12 apôtres, des 12 prophètes et des 24 vieillards? Probablement parce que l'un d'eux a été perdu. La copie en fut faite par Henri Oresme, frère de Nicolas Oresme, évêque de Lisieux, qui vivait en 1377, après qu'un orfèvre eut démonté toutes les pièces de la couronne pour les nettoyer : celui-ci aura très probablement brisé la plaque, contenant l'un des 48 vers et l'aura remplacée tant bien que mal sans aucune attention, comme il replaça les 47 autres vers au hasard « *istos 47 versus confusè et sine ordine in corona dispersos pro inadvertentia fabri, qui nuper eam polivit et tarsit.* » Après l'un des vers, le copiste ajoute : *hic puto versum deficere.*

Ces 48 vers, rétablis dans leur ordre probable par M. Delisle dans la chronique de M. Robert de Thorigni (préface LXVIII) étaient placés CIRCA CORONAM. Deux autres se lisaient SUPRA CORONAM. En quel endroit? Peut-être autour de la pomme de cuivre doré qui terminait la chaîne principale, et servait de point de départ aux tiges de fer obliques la reliant au cercle sur lequel étaient fixés les cierges.

Quoi qu'il en soit, il est infiniment regrettable que cette couronne, la plus importante comme dimension, qui ait peut-être jamais existé, ait été pillée par les Huguenots, auxquels elle fournit deux mille livres de métal en 1562 (1).

Le trésorier de la cathédrale était chargé d'allumer et d'éteindre les 96 cierges de la couronne, enveloppée, en dehors de certaines fêtes, d'une *custode, chemise* ou *couverture*, à l'instar des châsses les plus précieuses de quelques églises (2) : c'est une particularité assez curieuse.

On lit à ce sujet dans les statuts de la cathédrale de Bayeux, écrits vers 1272 par Longevin, fol. 49 : « *Et notandum quod serviens thesaurarii, qui tenet feodum coronæ, tenetur illam illuminare et cereos in ea ponere et deponere et ipsam coronam operire et discoperire, cum opus est, de coperturis ad hoc deputatis.* »

La chasuble de S. Régnobert et le coffret d'ivoire, dans lequel on la conserve encore, ont été merveilleusement reproduits (pl. XIV, XV et XVI) : c'est un véritable service rendu à l'archéologie par M. le chanoine Deslandes : on ne saurait trop l'en féliciter.

Mentionnons à propos du chapitre de l'inventaire relatif aux teintures la belle tapisserie du chœur, dont il restait encore dans le Musée lapidaire, voisin de la cathédrale, plusieurs beaux panneaux, il y a une vingtaine d'années. « *Léon Conseil, chanoine et chancelier de l'Église de Bayeux, fit faire*, nous dit Hermant, *en 1499, une tapisserie de laine et de soie, dans laquelle il a fait représenter tous les mystères de la vie de Notre-Seigneur, où la Sainte-Vierge a eu sa part... Elle sert à orner les chaises du chœur.* » M. le chanoine Deslandes, si zélé pour la reconstitution du trésor de la cathédrale, aura, j'espère, bientôt la satisfaction de s'en voir opérer la restitution : elle n'a que trop tardé.

Après le n° 127 de l'inventaire de 1476, se lit le titre suivant : « *Ensuient pour le tiers chapitre les précieulx manteaux et riches chapes, trouvées et gardées au triangle, qui est assis au coste droit du pulpitre dessoubz le crucifix.* »

L'explication du mot *triangle*, donné à la page

1. *Histoire de Tournai*, 1920, Liv. IV, p. 295.

2. *Mélanges archéologiques* du P. Martin, t. III, et *Histoire du Luminaire*, par H. Dallemagne.

1. *Revue [illegible] en [illegible] MDXXIII aux commissaires [illegible]*

2. *L'ancien Trésor de la cathédrale d'Autun*, [illegible] par L. de Fayet, p. 16.

380, me paraît inexacte: « Le TRIANGLE *était probablement une réunion de chapiers en forme de potences mobiles, comme on en trouve aujourd'hui dans un grand nombre de sacristies. On dit le triangle pour les triangles, car il y en avait plusieurs pour recevoir la quantité de chapes, dont il est ici question.* »

Pardon, le *triangle* était un chapier, meuble énorme et encombrant, dans lequel étaien déposées les chapes à plat, les unes sur les autres. Tantôt il était en forme *de demi-cercle*, tantôt en *forme de triangle*. L'inventaire de la cathédrale d'Angers en 1467, après avoir décrit un très beau chapier tout neuf, couvert de cuir noir, orné de clous dorés et de trois grandes ferrures, parle de l'ancien en ces termes: « *Item unum aliud chappier vetus, factum in figura triangulari* (1). Tel devait être celui de Bayeux. La cathédrale d'York possède encore de beaux meubles de ce genre, garnis d'anciennes ferrures du XIIIe siècle en forme de *quart de cercle :* là les chapes étaient pliées par la moitié. Cette manière de les serrer prenait moitié moins de place, mais avait le grave inconvénient de les user à l'emplacement du pli. On peut en voir le triste résultat sur la magnifique chape de S. Louis de Toulouse (2).

Le chapier de la cathédrale de Coutances avait le nom de *triangulus* au XIVe siècle. « *Item in trianguli XXIX capæ pro pueris et minoribus clericis...* (3).

Je m'arrêterai un instant au nº 151 de l'inventaire :

« *Item deux chapes de cramoisy vermeil, semées à papillons, florions de broderie; à orfroiz à ymages ; lesquels et les dicts papillons et florions, autrefoiz, avoient esté couverts et enrichis de perlés, lesquelles en ont esté ostées ; et sont du don feu monsieur Guillaume le Charetier, evêque de Paris.* »

Les *papillons*, d'après Hermant, étaient des têtes d'anges avec des ailes : curieux exemple de ces anges, si en faveur aux XVIIe et XVIIIe siècles. L'inventaire de Charles V cite « *un livre de satanin azuré, orné de brodeure à angelz et elles de papillons* (4),» qui devait ressembler terriblement comme décor, aux chapes de Bayeux. Tapissiers et brodeurs aimaient au XIVe siècle à mettre des armoiries sur les ailes des *papillons :* j'en parle dans la *Broderie du XIe siècle jusqu'à nos jours*, pp. 92 et 93. Voir aussi à ce sujet et pour les *florions* les planches 62, 67 et 68.

1. *Revue de l'Art chrétien*, 1880, p. 183. — *Broderies et tissus, conservés autrefois à la cathédrale d'Angers*, par L. de Farcy.

2. *La Broderie du XIe siècle jusqu'à nos jours*, par L. de Farcy, planche 1 à la page 92.

3. *Histoire du Mont Saint-Michel*, par l'abbé Desroches, Caen, 1830, t. II, p. 68.

4. Nº 3050.

Les nº 253, 254 et 255, relatifs aux tentures de soie de l'église de Bayeux, sont particulièrement intéressants. Antérieurement au XVe siècle, pendant le cours duquel les tapisseries de haute-lisse se répandirent d'une façon rapide, nos cathédrales et nos grandes églises étaient ornées de tentures nommées : *draps de parement*, *paelles*, *culcitræ pinctæ*, *baudequini*, *cortini*, *panni sericei*, etc. Les anciens statuts de Bayeux disent (1) : « *Sciendum est quod in Sabbato Paschæ, antequam vocentur personæ et canonici ad servitium paratur ecclesia circumquaque, interius cum mundis cortinis, quibus maxime inter chorum et altare supponuntur culcitri et panni pulchriores, quos habeamus in culina...* De même en était-il à Angers, à Cambrai, à Clervaux, à Vannes, à Quimper, à Saint-Brice de Tournai et presque partout (2).

La requête présentée par le clergé de Bayeux, en l'an MDLXIII, aux commissaires pour l'état de paix, nous donne le tableau honteux, mais pris sur le vif, des « *grandes ruynes, pilleryes et dommages* », causés par les protestants. Ainsi se livrèrent-ils aux plus atroces excès à Rouen, à Lyon, à Auxerre et en mainte autre ville.

Que M. le chanoine Deslandes reçoive nos remercîments pour la publication si précieuse de ces *textes d'inventaires;* l'archéologue y trouve toujours quelques renseignements pour l'étude de l'orfévrerie, des manuscrits, des tapisseries et des broderies du moyen âge.

L. DE FARCY.

Académie royale d'archéologie de Belgique. — Diverses communications notables y ont été faites, à la séance de mars.

M. de Behault de Dornon, se basant sur les textes des anciens historiens, établit quels étaient, en Belgique et dans les provinces limitrophes des pays voisins, les lieux habités par les Francs saliens et les Francs ripuaires.

M. le lieutenant général Wauwermans, s'occupant des travaux considérables qui furent exécutés un peu partout au XVIe siècle, soutient qu'il faut tenir largement compte, dans leur exécution aussi bien de l'art de l'ingénieur que de celui de l'architecte. Ceux-ci, malgré les grandes différences qui les distinguent, doivent naturellement se compléter. Ainsi, pour la construction, en 1564, de la Maison hanséatique, on ne parle jamais que de l'architecte Corneille Floris, tandis que l'ingénieur Pieter Frans prit également une

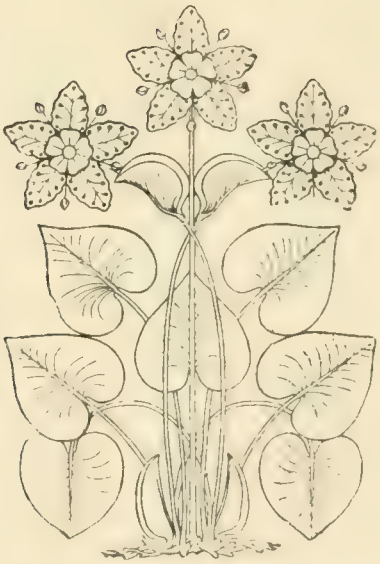
1. Page 48.

2. *Revue de l'Art chrétien*, 1884, p. 273.

part importante à l'édification de la demeure des Hanséates.

M. Paul Cogels donne lecture de quelques recherches biographiques fort curieuses fournissant d'intéressants détails inédits au sujet de certains ouvrages peu connus ou fort rares.

Enfin M. Henry Hymans entretient la compagnie d'un peintre et graveur du XVIe siècle, sur le compte duquel bien peu de particularités sont connues. Il s'agit de Melchisédech van Horen. Quelques gravures rarissimes, dues au burin de ce maître, furent soumises à l'Académie. Celle-ci en a décidé la reproduction dans son bulletin.



Bibliographie.

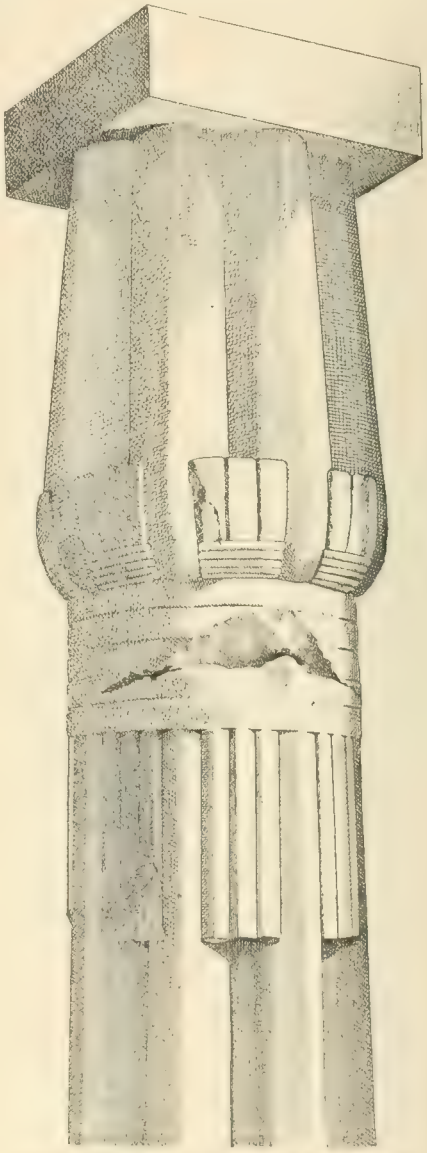
HISTOIRE DE L'ORDRE LOTIFORME, par George FOUCART. Paris, Leroux, 1897, in-4°. Grav.

LE livre de M. G. Foucart est une révélation. Il montre que si Nestor Lhôte en écrivant : « De l'art égyptien nous ne connaissons que la décadence », soupçonnait un passé qu'il ne pouvait pénétrer, ses successeurs l'ont su découvrir et arrivent à reconstituer, d'une manière irréfutable, les origines d'une architecture qui mérite, suivant M. F., d'être placée au nombre des plus belles et des plus nobles créations de l'esprit humain. Il faut dire que pour montrer la route, nous avons maintenant les maîtres les plus éminents, et l'hommage que M. F. rend à MM. Perrot et Maspero, n'est que l'expression des sentiments de reconnaissance de tous ceux qui se sont pénétrés de leur doctrine.

On ne saurait s'étonner de l'importance des comptes rendus bibliographiques consacrés, dès son apparition, à l'étude de M. F. Ce sont de véritables articles, et j'en veux signaler un pour le plus grand éloge de ce livre, celui de M. Naville, dans le *Sphinx*, parce que sa plume très compétente, dit, commente, met en valeur, mieux que personne, les raisonnements, les déductions scientifiques de l'*Histoire de l'ordre lotiforme.*

Pour ma part, c'est surtout comme critique d'art que j'apprécie ce volume. On ne saurait nier en effet que ce qui manque le plus souvent aux travaux archéologiques actuels, c'est précisément ce sentiment d'art, qui pas à pas suit, non seulement à travers les âges mais à travers mille modifications imperceptibles dans ses successives déformations, un objet déterminé, par exemple, ici, le chapiteau égyptien. Longtemps, cet art, on l'a cru figé dans son hiératisme : aucun cependant n'était plus mobile. Mais combien difficile à déduire cette genèse d'un ensemble aussi complexe, que simplifie pourtant si bien la distinction du livre : Art royal — grands temples et grandes constructions commandés par le souverain même, par conséquent uniformes, dans toute l'étendue de l'Égypte : Art régional — où chaque pays livré à lui-même, à sa propre inspiration, conserve, développe, modifie des sentiments absolument personnels. On voit immédiatement quels problèmes se posent, à chaque pas, à chaque détail.

Mais dans son *Résumé et ses conclusions*, après avoir dégagé de l'étude de tant de monuments

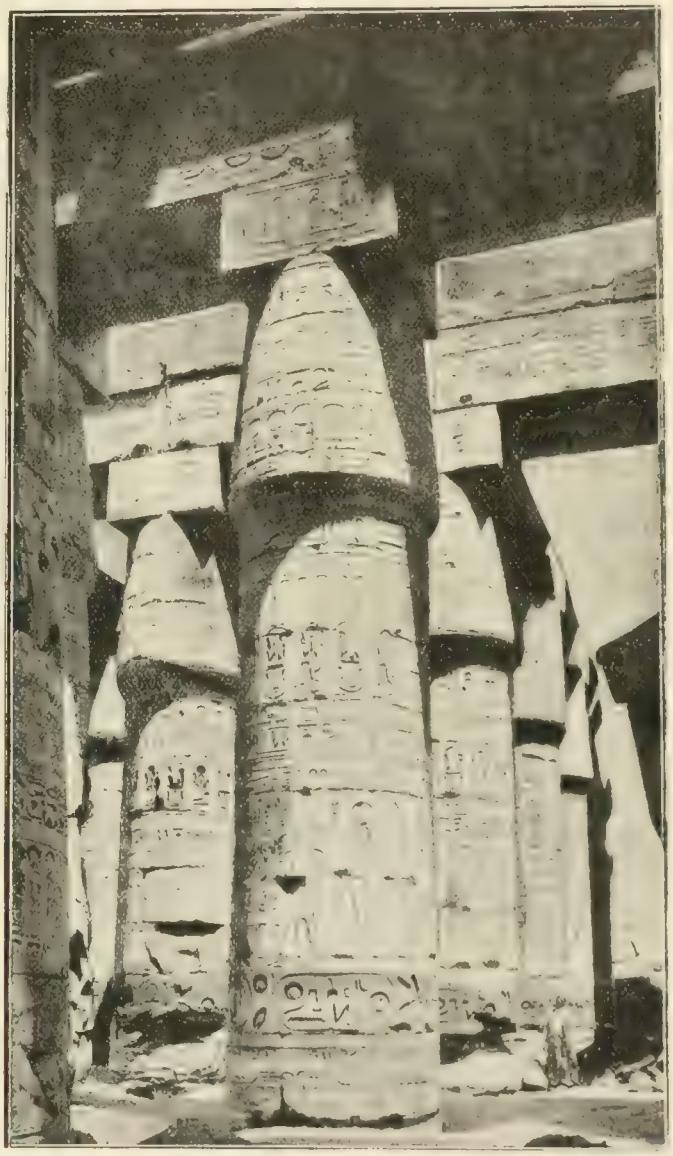


Chapiteau de Bubaste (Musee de Boston).
D'après une photographie.

d'époques et de conceptions si diverses, les données nécessaires, M. F. nous fait admirablement saisir l'esprit de la colonne lotiforme, « née de la frêle tige de bois, qui soutenait, aux débuts, le

toit des édicules les plus légers, et dont la garniture mobile de fleurs et de feuillages liée à la partie supérieure du fût, a suggéré la première idée du chapiteau. »

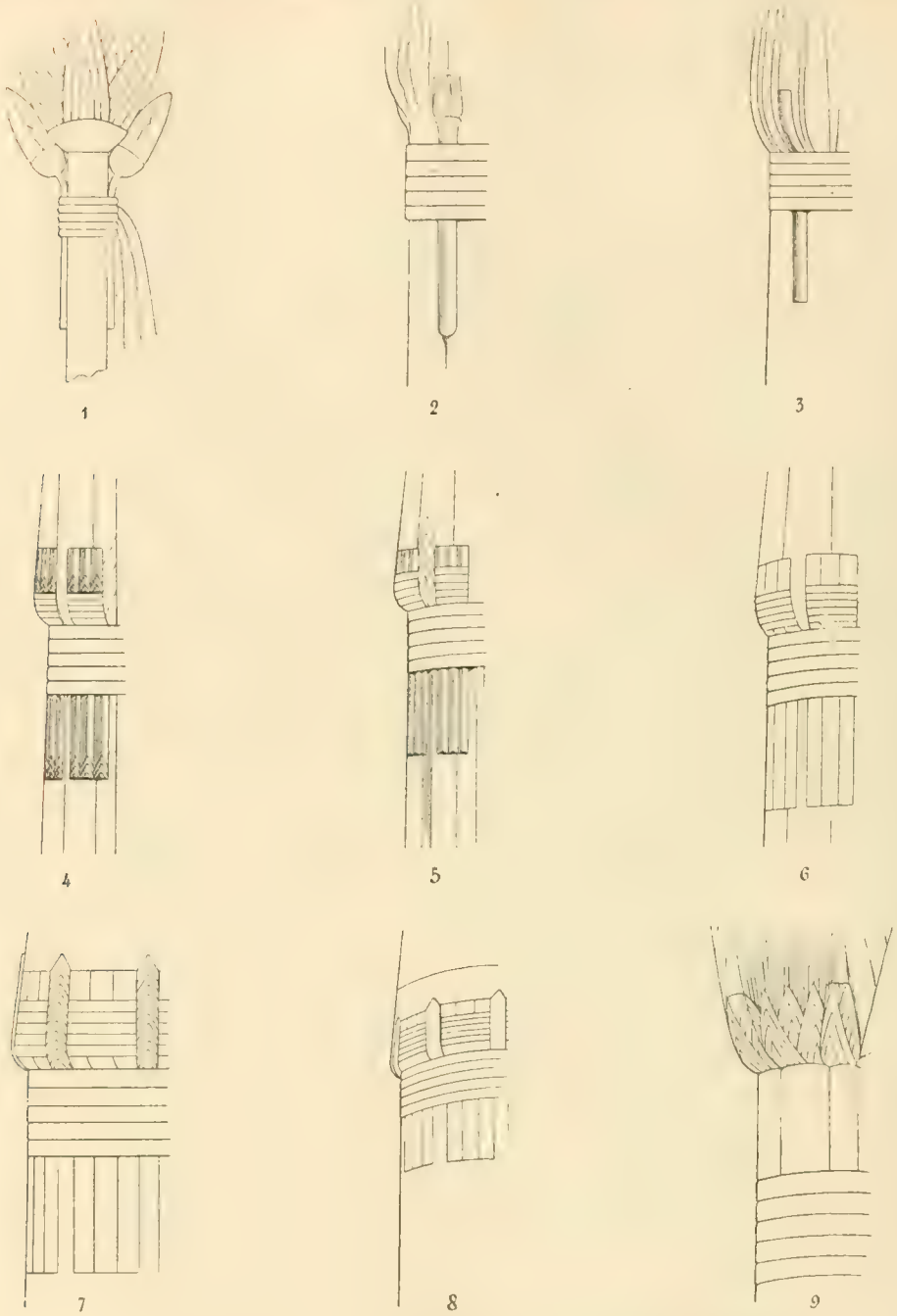
Après la colonnette de bois, empruntée par Prisse à un édicule funéraire d'une tombe thébaine, c'est le Mastabat de Phtah Shepsès qui nous fournit la première colonne lotiforme reconnaissable de l'art de la Ve dynastie. Elle imite un faisceau de six colonnettes terminées chacune par un bouton de lotus qui peu à peu va se transformer jusqu'à devenir irreconnaissable. Puis



Colonnes de la grande salle hypostyle de Karnak. (D'après une photographie.)

l'abaque apparaît, dérivant très naturellement du besoin d'un soutien plus ferme, et c'est ici, je crois, qu'il faut bien mettre en lumière une très fine observation de M. F. qui pense que les noms inscrits sur les colonnes, ne sauraient être ceux des constructeurs qui, eux, eurent toute la surface des murailles pour raconter leur histoire. De ces noms royaux, seuls visibles aujourd'hui bien souvent, on ne saurait donc tirer de conclusions qui certainement ne pourraient que nous induire en erreur.

Je dois m'arrêter. Mieux que tout ce que je



Série de transformations de chapiteaux depuis les origines jusqu'aux Ptolémées.

pourrais ajouter la planche reproduite ici, montre graphiquement le soin et l'érudition qui ont présidé à ce travail. Une page semblable est le fruit de pénétrantes études, dont l'histoire de l'art doit tirer un très important profit.

F. DE MÉLY.

LES SAINTS PAR LES GRANDS MAITRES. HAGIOGRAPHIE ET ICONOGRAPHIE DES SAINTS DE CHAQUE JOUR, par Charles PONSONAILLIE : Tours, Mame, 1897, in-4°, de 416 pages, orné de 147 gravures.

CET ouvrage, qui occupe un rang important dans la 1re série du format in-4° de la *Bibliothèque illustrée*, éditée par la maison Mame,

est véritablement une nouveauté en librairie religieuse et artistique. Elle répond à un besoin actuel : faire connaître le saint que chaque jour vénère l'Église universelle et le montrer embelli par les maîtres de toutes les époques, en peinture, sculpture et gravure. Comme l'a dit justement le R. P. Ollivier, dans la préface, la « sélection » a été « rigoureuse », de manière à satisfaire à la fois, comme « idéal » du genre, « le goût, la science et la piété ». Cette vie des saints, « sobre de documents et de littérature », sera d'autant plus lue qu'elle n'est pas longue pour chaque jour et qu'à l'instar d'une mosaïque, elle emprunte ses éléments à des auteurs connus, tels que Lacordaire, de Montalembert, Bolland, Ribadeneira, Giry et autres hagiographes estimés. Un attrait, plus puissant encore s'y joint pour captiver le lecteur : ce sont ses belles planches, ses vignettes

Ste Anne et la Ste Vierge. (D'après une tapisserie flamande.)

que le texte commente de trois manières : par la citation des traits que les artistes se sont appropriés, par l'énumération des attributs qui caractérisent chaque saint et enfin par quelques mots de biographie et d'esthétique sur la valeur personnelle de l'artiste.

Le fidèle s'instruit ainsi, en même temps qu'il s'édifie et, s'il oublie parfois la vie, du moins le tableau qui l'a frappé reste vivant dans son esprit; en sorte que ce beau livre, soigneusement édité, fait en vue des personnes pieuses, ne convient pas moins aux artistes, qui devront souvent le consulter pour y puiser des renseignements utiles et appropriés à leurs travaux et aussi aux simples amateurs, dont il épurera le goût, tout en leur donnant facilité de mieux comprendre les sujets et d'apprécier le mérite des œuvres diverses qui enrichissent les musées et les collections.

Ce côté est essentiellement pratique ; aussi n'est-il pas étonnant que M. Ponsonailhe, artiste lui-même, se soit empressé de le mettre à exécution dans l'intérêt de tous.

Je signalerai, p. 57, un *lapsus*, qui ne tire pas à conséquence, car il sera facilement relevé par les connaisseurs : dans le tableau du Louvre, d'Eustache Le Sueur, l'apparition de Ste Scho-

lastique « n'est pas faite à saint Bernard », comme le porte la planche, mais à S. Benoît, son frère, qui est parfaitement caractérisé par le costume bénédictin.

Pour donner une idée des gravures, M. Mame veut bien nous prêter celle de la page 221, qui figure Ste Anne et la Ste Vierge d'après une tapisserie flamande, en style de la Renaissance.

X. B. DE M.

INVENTAIRE DE LA MALADRERIE DE SAUMUR, en 1448, dans la *Revue Poitevine et Saumuroise*, 1898, pp. 87-91.

Cet inventaire, publié par M. de Chavigny, aurait son importance, car il en existe très peu de ce genre parmi ceux qui ont été imprimés. Non seulement il n'est là que par extraits, ce qui ne peut suffire aux studieux, mais il a été commenté d'une façon étrange. Qu'on en juge par ces citations : « Treize touailles d'austie », porte en note : « *Touaille*, mot d'origine celtique. Linge que l'on pend sur un rouleau après que l'officiant s'en est servi. *Hostie*. On écrivait *austie*, *ostie*, etc. » En réalité, il s'agit de nappes d'autel, qui se disent *tobalea* en latin et *austie* doit s'orthographier *austié*, avec l'accent.

« Une paye ». En note : « patène ». On oublie que, précédemment, il y a « ung calisse et une platyne d'argent ». Le vrai sens est paix, baiser de paix.

Mieux vaut ne pas aller si loin, quand on n'est pas préparé, et se contenter du texte.

X. B. DE M.

INVENTAIRES DE L'ORATOIRE DU COLLÈGE BRANDA CASTIGLIONI, À PAVIE. Ils datent de 1576, 1631, 1638, 1641, 1652, 1666, 1678, 1721, 1770

De cette mine précieuse, puisqu'on en compte neuf des trois derniers siècles, il n'a été donné que de très courts extraits dans l'*Archivio storico dell' arte*, Rome, 1897, pp. 274-275. Nous regrettons vivement cette parcimonie mal entendue. Dans celui de 1770, je relève deux mots, le banc du recteur et les crachoirs : « Numero cinque bradelle, una delle quali per il signor Rettore, con due cuscini e panno verde per tapeto. Cinque cassette per sputare. »

X. B. DE M.

INVENTAIRE DU MOBILIER ET DES ARCHIVES DE L'ABBAYE DE PREUILLY, en 1790, analysé par MM. MAILLÉ, LAPIERRE, LECOMTE; Provins, Rocheret, 1896, in-8°, de VI-42 pp.

Cet inventaire a le double inconvénient de n'être qu'*analysé*, comme si cela suffisait, et de ne pas être numéroté à chaque article, ce qui rend les citations difficiles. Sont à noter les mots suivants :

« Bénitier, goupillon et sa coquille » ; la coquille contenait le sel qui se mélangeait à l'eau, lors de sa bénédiction.

« Voile huméral », autrement dit *écharpe*.

« Voile de pupitre », ou *doublier*.

« Chasubles en laine noire », matière prohibée par la S. C. des Rites qui ne reconnaît que la soie.

« 2 chapes en faux galon », ou galon tissé de cuivre.

« 3 tabourets de choristes », munis sans doute d'un marchepied.

« Cierge pascal en fer blanc à ressort », suivant la pratique française au siècle dernier et encore de nos jours.

« Les six souches des candélabres » ou chandeliers de l'autel.

X. B. DE M.

CATALOGUE DES PHOTOGRAPHIES ARCHÉOLOGIQUES FAITES DANS LES VILLES, BOURGS ET VILLAGES DE L'ILE DE FRANCE ET DANS LES PROVINCES DE PICARDIE, NORMANDIE, BRETAGNE, TOURAINE, D'APRÈS LES MONUMENTS, ÉGLISES, CHATEAUX, FERMES, MAISONS, RUINES, ETC., par F. MARTIN-SABON. Paris, Giraudon, 1897, in-8°, de 136 pag. Prix : 0,60.

Ce catalogue, divisé par départements, puis successivement par arrondissements et cantons, se termine par un *index alphabétique* des matières, comme *abside*, *accolade*, *accoudoir*, *albâtre*, etc. Il fait le dépouillement complet de ce qui intéresse l'archéologie, en dehors des sentiers battus. Je recommande instamment à l'auteur d'avoir un chapitre spécial consacré à l'*orfévrerie :* je vois bien le mot *reliquaire*, mais il manque *chandeliers*, *calices*, *croix de procession*, *encensoirs*, etc. Ce détail du mobilier a son importance.

Un tel recensement est d'un bon exemple, parce qu'il est d'une grande utilité pratique ; aussi je souhaite vivement que toutes nos provinces en soient pourvues promptement. On ne saurait trop encourager et propager les publications de ce genre, qui supposent, de la part de qui les entreprend, beaucoup d'ardeur, d'intelligence et de science.

X. B. DE M.

EPISCOPOLOGIO AMPURITANO PRECEDIDO DE UNA RESENA HISTORICA Y ARQUEOLOGICA DE AMPURIAS, por don Ramon FONT, vicario general y dignidad de arcipreste de Gerona. — Gerona, 1897, in-12 de VII-141 pp.

IL existe en Catalogne, plus qu'en toute autre province de l'Espagne, un mouvement scientifique et artistique très développé, et bon nombre de publications des érudits catalans sont parfaitement dignes de figurer, pour le fond et pour la forme, parmi les bons travaux qui se publient aujourd'hui. De ce nombre est l'excellent petit ouvrage que monsieur le vicaire général de Girone, don Ramon Font, a consacré à l'antique Ampurias, une ville fondée au Nord-Est de la péninsule par une colonie phocéenne, vers le Ve siècle avant notre ère.

Le volume est consacré d'une façon spéciale à l'*Episcopologium* d'Ampurias qui est fort pauvre, puisqu'on ne connaît les noms que de sept prélats appartenant aux VIe et VIIe siècles ; mais il embrasse également d'autres questions qui intéressent nécessairement les lecteurs : Résumé de l'histoire d'Ampurias, religion, industrie et gouvernement de ses habitants, destruction d'Ampurias et notions rapides sur un bon nombre d'antiquités découvertes sur l'emplacement de la cité. — Nous avions l'avantage de voir dernièrement, chez le docte auteur, une belle collection de ces pièces intéressantes ; nous avons vu de même les documents qu'il a réunis en vue d'un grand ouvrage illustré sur Ampurias. Nous souhaitons bien sincèrement la prompte apparition de cet ouvrage qui sera précieux pour tous ceux qui s'occupent d'antiquités grecques et romaines.

Dom E. R.

LA FLORE DES GRANDES CATHÉDRALES DE FRANCE, par E. LAMBIN. In-8° illustré, Paris. Biblioth. de la *Semaine des constructeurs*, 1897.

Nous avons signalé les beaux articles publiés par l'auteur de la *Flore gothique*, M. Lambin, dans la *Semaine des constructeurs*, sur la flore des cathédrales, et nous en avons résumé les conclusions intéressantes (1). Nous sommes heureux de voir réunies en un volume ces études élégantes, qui forment un ensemble homogène et comme un traité destiné à devenir classique. On sait que M. Lambin parvient à classer chronologiquement les édifices gothiques rien que par leur flore. Après avoir rappelé les principes de la flore gothique, principes qui n'avaient jamais été dégagés d'une manière nette, l'auteur se promène avec

Plantes naturelles dont l'interprétation a formé le fond primitif de la flore gothique.

Ces plantes doivent être lues dans l'ordre suivant :

Arum, 8.	Vigne, 7.	Ancolie, 5.
Nénuphar, 2.	Trèfle, 10.	Chêne, 12.
Plantain, 6.	Renoncule, 11.	Figuier, 4.
Fougère, 1.	Chélidoine, 3.	Lierre, 9.

Interprétation des plantes naturelles qui ont formé le fond primitif de la flore gothique.

Ces plantes doivent être lues dans l'ordre suivant :

Arum, 8.	Vigne, 7.	Ancolie, 5.
Nénuphar, 2.	Trèfle, 10.	Chêne, 12.
Plantain, 6.	Renoncule, 11.	Figuier, 4.
Fougère, 1.	Chélidoine, 3.	Lierre, 9.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 18[illegible] p. [illegible]

délices dans les parterres fleuris des sept grandes cathédrales : ces parterres, ce sont les incomparables chapiteaux des gros piliers de nos grandes églises, parmi lesquels il nous fait admirer des merveilles, des chefs-d'œuvre de premier ordre.

Tels sont les chapiteaux qui couronnent les quatorze robustes piliers des nefs de Notre-Dame de Paris, et qui, dans leur ensemble, sont sans rivaux peut-être au monde : ils nous offrent la sculpture de l' « École d'interprétation », de l'École mère de l'Ile de France, arrivée à sa dernière perfection. L'Ile de France fut l'Attique de l'Occident et sa sculpture fut le type imité dans toute la France.

La flore de Reims est tout autre, plus riche mais moins idéale ; on y compte une quarantaine d'essences. C'est celle qui s'écarte le plus de la flore parisienne. Dans ce feuillage touffu, aux luxuriantes frondaisons, on dirait que s'est jouée la gaieté champenoise. Si le nénuphar règne en maître à Paris, la vigne règne en souveraine à Reims.

Notre-Dame d'Amiens est la reine des cathédrales ; nous y retrouvons la sculpture de l'Ile de France avec un peu moins de largeur qu'à Paris. L'interprétation ne s'y unit pas encore à l'imitation comme à Reims. Cette flore, par sa sobriété, s'harmonise avec les lignes si pures de l'édifice. Comme à Reims, c'est la vigne qui domine, surtout dans la frise qui court sous le triforium à travers tout le vaisseau.

Ce qui fait le charme de la flore de Rouen, c'est son caractère simple, archaïque, auquel se joint une allure très noble. Ici la fougère dispute l'hégémonie à la vigne, et avec ces deux plantes les artistes ont su donner un décor très varié à 320 chapiteaux, rien que dans les nefs ; la vigne y montre une série de variétés, et le chêne présente des lobes pointus et des nervures saillantes.

Sur les chapiteaux de Beauvais les feuillages sont jetés avec quelque désordre, mais dans un gracieux pêle-mêle, et exécutés avec art ; la composition faiblit, mais la main reste sûre. La flore est du reste abondante et présente des espèces rares.

Chartres fut le pays des antiques forêts de chênes aux sombres ramures ; aussi les artistes du moyen âge ont-ils voulu mettre dans la cathédrale beaucoup de feuilles de l'arbre sacré des druides, qui semblent y symboliser la Gaule païenne baptisée. Le chêne y a pour rivale la vigne, autre essence nationale. Dans les feuillages sculptés de Chartres, le principe de l'interprétation se trouve appliqué dans toute sa rigueur.

Enfin, ce qui distingue la sculpture décorative de Bourges, c'est son exquise simplicité et son incomparable noblesse, d'une grande analogie avec celle de Paris ; elle est d'une exécution irréprochable. Dans les bas-côtés et le déambulatoire, s'étale une des plus magnifiques floraisons que l'on puisse rencontrer. Les 28 piliers isolés offrent 184 motifs différents des plus heureux : ce simple détail donne une idée de la richesse sculpturale de Saint-Étienne.

Monsieur Lambin termine par une très instructive nomenclature de la flore des grands piliers des sept cathédrales, accompagnée de deux tableaux, l'un de feuilles naturelles, l'autre de ces mêmes feuilles interprétées en sculpture.

Grâce à l'obligeance de l'auteur, nous sommes heureux de pouvoir mettre sous les yeux de nos lecteurs ces deux tableaux, qui résument ces remarquables recherches.

L. C.

HISTOIRE DES PAPES, par le Dr Louis PASTOR, t. V et VI. — In-8° de 500 pages. Paris, Plon, 1898.

Parmi les écrivains qui ont mis à profit les trésors d'archives ouverts libéralement au Vatican par S. S. Léon XIII au monde des chercheurs et des érudits, l'un des plux laborieux et des plus autorisés est le savant professeur de l'Université d'Insbrück. La *Revue de l'Art chrétien* a depuis longtemps fait connaître l'*Histoire des papes* (1) qu'il a entrepris d'écrire d'après un très grand nombre de documents inédits, et qui a pour traducteur français un érudit distingué, M. Furcy Raynaud.

Nous n'avons plus à faire connaître les mérites de cette œuvre d'historien, où se rencontrent des pages souvent intéressantes sur le rôle joué par la Papauté dans les arts. Nous nous bornerons pour le moment à signaler l'apparition des tomes V et VI, où nous trouvons, avec des détails tout à fait neufs, le récit des pontificats si intéressants d'Innocent III, d'Alexandre VI et de Jules II. En lisant ces pages d'un si puissant intérêt, qui éclairent d'une lumière nouvelle une période de l'histoire très souvent discutée, on se félicite que M. Furcy Raynaud ait suivi le conseil de Janssen, le plus célèbre historien catholique de l'Allemagne contemporaine, et ait permis aux lecteurs français de mieux profiter de l'œuvre du Docteur Pastor, qui s'impose à la fois par l'impartialité des jugements, l'étendue des renseignements, et la nouveauté des sources.

Au point de vue spécial de notre *Revue* signalons les pages relatives aux arts et aux siences sous les règnes d'Innocent VIII et d'Alexandre VI et surtout de Jules II, restaurateur du pouvoir temporel des papes et protecteur des arts.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1890, p. 259.

La fin du dernier volume est d'un intérêt artistique spécial. On peut y suivre l'histoire, revisée à l'aide de la critique contemporaine, de cette brillante période qu'inaugure le pontificat de Jules II : la reconstruction de Saint-Pierre, l'œuvre de Bramante, la construction de la cour du Belvédère, l'exhumation de chefs-d'œuvre antiques, l'œuvre de Michel Ange et celle de Raphaël — toutes les somptuosités et les merveilles malheureusement si peu chrétiennes de la nouvelle Rome de la Renaissance.

Le Dr Pastor examine une question des plus intéressantes : la démolition de l'antique basilique de St-Pierre, sacrifiée au colosse de Bramante et de Michel-Ange, souleva d'immenses protestations à l'heure du sacrifice et de l'arrêt fatal, et le collège des cardinaux paraît avoir blâmé presqu'à l'unanimité le projet de Jules II. L'opposition des contemporains, et les vives critiques qui se réveillent de nos jours à ce sujet sont-elles justifiées ? Etait-il possible de conserver l'antique basilique patriarcale ? — M. Pastor, répondant à cette redoutable question, le fait avec courage. Certes le pape Jules II fut inspiré dans cette grande entreprise par une pensée religieuse et non par la recherche de la gloire personnelle ; mais on n'en peut dire autant de Bramante. Aucun expert désintéressé ne paraît avoir été consulté sur la question de la possibilité de conserver l'antique église de St-Pierre, que condamnait l'infatuation des admirateurs du nouveau style. On n'eut cure de dresser un inventaire des richesses inestimables que renfermait la basilique. Bramante, « cet enragé bâtisseur », poussait le mépris pour les monuments du passé au point, que ses contemporains le nommaient le « faiseur de ruines », et que Michel-Ange protesta un jour contre son procédé à l'égard des colonnes antiques de la basilique de Constantin, qu'il fit briser en mille morceaux. Raphaël aussi fit entendre pareille protestation. Dans sa rage de destruction, Bramante n'aurait pas reculé devant la pensée de déplacer le plus sacré des monuments de la ville éternelle. Sans l'énergie de Jules II à l'encontre de son architecte préféré, il eût porté une main sacrilège sur le tombeau du prince des apôtres.

L. C.

NOS ARTISTES A L'ÉTRANGER, Josse de Corte, sculpteur yprois, 1627-1679, par M. M. BEKAERT. Plaquette illustrée, Bruxelles, Lyon-Claesen, 1898.

Ajouter une biographie à l'histoire des sculpteurs, révéler à la Flandre les mérites d'un de ses enfants, presqu'entièrement oublié d'elle et qui fut, au XVIIe siècle, un chef d'école, c'est un haut fait de plume qui contribuera à donner à M. Bekaert une place honorable parmi nos écrivains d'art.

Le nom de Jean de Corte était presqu'inconnu en Belgique. M. Bekaert nous donne sa biographie succincte, nous décrit ses œuvres connues, lui en restitue de nouvelles et apprécie son talent. De Corte fit pour la cathédrale d'Anvers une statue disparue depuis, et dédaigna la commande qu'on lui fit dans sa ville natale de l'autel de N.-D. de Tuine. Venise avait conquis ses affections. Il fit pour la célèbre basilique de Padoue le riche mausolée du légat Caterino Cornaro. C'est par erreur que Baert lui attribue les sculptures du mausolée Pezzaro élevé à Santa Maria Gloriosa dei Frari à Venise ; mais cette église même contient un gigantesque autel dû à son ciseau. Il est également l'auteur du mausolée d'Alvise Mocenigo à la Scuola de San Marco et d'une Annonciation surmontant l'entrée d'une maison voisine.

Rien ne témoigne plus honorablement du renom du maître yprois que son œuvre principale, à savoir le maître-autel de l'église de la Salute. Une photographie qu'en donne M. B. nous permet d'apprécier à la fois les grotesques errements d'un art arrivé à la suprême décadence, et le talent remarquable d'un maître aussi fécond que distingué. Sa dernière œuvre à Venise fut l'autel de l'église San Andrea de Zirada. Il compta parmi ses élèves Melchior Barthel, Bonazza et une douzaine d'autres artistes de renom. La tendance du maître flamand, sévèrement appréciée en Italie, s'harmonisait trop, il faut l'avouer, avec le génie luxueux et orgueilleux de la cité des doges ; mais il rendit quelque temps le souffle à l'école vénitienne expirante. « Il clôt la série des maîtres vénitiens commencée, des siècles auparavant, par un autre artiste du Nord, le modeste maître Jean, dans la petite île de Murano.

L. C.

LE VITRAIL. — Conférence faite à la société de l'Union centrale des arts décoratifs, par E. DIDRON. Brochure in-4°. Illustrée. Paris, D'Hostingue, 1898.

M. Didron a publié, en une plaquette ornée de gravures d'après les vitraux anciens, son intéressante conférence sur le vitrail moderne.

Il y rappelle les principes de l'art qu'il pratique, et dont il parle avec autorité :

« Si vous restaurez des vitraux d'une église ancienne, suivez son style originel. On ne le faisait pas au XVIe siècle, mais nos médiocrités modernes réclament plus de modestie que les chefs-d'œuvre de l'artisan de la Renaissance. »

Le verrier reprend son indépendance dans les

églises nouvelles, mais encore relève-t-il des règles spéciales de son art. M. Didron ne se lasse pas de rappeler l'essentielle distinction entre le vitrail et le tableau. Malheureusement elle est obstinément méconnue par les successeurs de feu Maréchal. Le conférencier estime que la couleur convient peu aux vitraux civils. M. Didron termine par une intéressante appréciation d'un nouveau vitrail américain, système John Lafarge, qui pèche un peu par l'opacité.

L. C.

L'ANARCHIE DANS L'ART, par F. A. BRIDGMAN, 1 vol. in-18, à 3 fr. 50. (Société française d'éditions d'art, L. Henry May), 7 et 11, rue Saint-Benoît.

M. F. A. Bridgman est un professionnel de la peinture, mais il sait écrire avec humour des choses très sensées. La question qu'il traite pourrait l'être plus à fond, et les idées exprimées avec plus de clarté, mais son modeste livre est plein de bonnes vérités, de saines réflexions sur le danger de l'impressionnisme dans les arts, aussi bien en peinture qu'en musique et en littérature. Il fait la guerre aux violents abus de l'art qui abondent sous l'étiquette d'impressionnisme, et qu'il appelle si bien « des représentations malpropres de la nature ».

Il met les jeunes en garde contre la tendance que beaucoup ont de se contenter de « l'à-peu-près » prenant des ébauches pour des tableaux, des essais pour des œuvres et de les présenter ainsi au public.

Tout en rendant justice au principe même de l'impressionnisme, comme moyen, non comme idéal, et, en mettant bien à part les artistes qui, après avoir fait de sérieuses études ont regardé la nature en face et su rendre avec conscience les effets de plein air et ses jeux de lumière ambiante, l'auteur s'élève non sans quelque amertume contre les intransigeants de cette école, qui poussent jusqu'à l'anarchie une théorie propre à fausser toute conception du beau.

L'auteur a orné son livre d'une couverture en couleurs qui est une mordante satire de la manière impressionniste.

C. L.

LE PSEUDO-RETABLE DE RECLOSES, par E. THOISON. — Paris, Plon, 1897.

La *Revue de l'Art chrétien* a publié, il y a huit ans (1) une intéressante et érudite description de sculptures fort remarquables que possède l'église de Recloses par M. le chan. Marsaux. A la suite de M. E. Grezy (1) et de M. Lhuillier (2), deux savants archéologues, ce dernier a pris pour un millésime et pour une signature d'artiste une date et un nom qui donneraient à ces œuvres d'art une signification remarquable eu égard à leur style. On se serait trouvé en présence d'une œuvre de Jacques Segogne, et d'un cas vraiment curieux de réaction contre l'envahissement de la Renaissance.

Cette légende, car c'en était une, accueillie par le *Bulletin archéologique du Comité des travaux techniques* en même temps que par notre *Revue*, vient d'être mise à néant par M. Thoison, qui a regardé de plus près les prétendues signatures, qui les a contrôlées à l'aide de documents d'archives et qui vient nous révéler que le nom inscrit au verso des bas-reliefs de Recloses est celui de Jean Segogne, leur propriétaire au siècle dernier ; le prétendu millésime n'est sans doute qu'un numéro de collection, et les sculptures, plus anciennes qu'on n'a pensé, n'appartiennent pas toutes à un même retable ; elles ne sont dans l'église de Recloses que depuis le siècle dernier.

Inutile d'ajouter que cette précieuse rectification, que M. le chanoine Marsaux aura recueillie le premier avec un vif intérêt, n'ôte rien à la valeur de la dissertation iconographique que s'est proposée notre collaborateur en s'occupant de ces sculptures. En attirant à nouveau l'attention sur elles, il a amené M. Thoison à une consciencieuse recherche, qui, sans nous donner le dernier mot de la question, remet dans leur voie les investigations touchant l'origine du fameux retable.

L. C.

VILLE D'YPRES, SES MONUMENTS, par M. A. MERGHELYNCK. Broch. in-8°, 62 pp. Ypres, Lambin, 1892.

C'est une querelle artistique de l'auteur, M. Arthur Merghelynck, avec M. le baron Surmont, bourgmestre d'Ypres, qui a donné lieu à cette brochure un peu acerbe, mais intéressante en certains points, car les admirables monuments yprois y sont en cause.

Il y est question notamment d'un fait bien digne d'être relevé. Lorsque fut exécuté, vers 1845, sous la direction de l'architecte Dumont, la soi-disant restauration des façades de la belle Halle d'Ypres, l'encadrement des baies de fenêtre fut entièrement renouvelé en pierre blanche tendre, et d'une manière systématique. C'est dire que de ces fenêtres il n'a subsisté que de mauvais simulacres; jusqu'à quel point on a respecté le profil des moulures, nul ne pourrait le dire, tout l'ou-

1. Année 1890, p. 235.

1. *Bull. archéol. de Seine et Marne*, 4e année (1867), p. 333.
2. *Bull. archéol. du Comité des trav. hist.*, an 1890, p. 411.

vrage ancien ayant été anéanti. Nous nous trompons, car les fenestrages anciens, jetés bas par les restaurateurs, furent recueillis par des personnes qui les utilisèrent dans des constructions modernes : elles ornent aujourd'hui çà et là une écurie de château ou quelque manoir moderne ; on en voit à la campagne de feu M. Carton, à St-Jacques-lez-Ypres, et tout récemment M. de Boo, propriétaire du château de Nevele à Oostvleteren, en cédait trois à la Ville d'Ypres à la suite des diligences de M. Coomans, architecte municipal. En voyant ces beaux meneaux séculaires, taillés dans une pierre inaltérable et parfaitement conservés, on est stupéfait de l'idée bizarre qu'a eue l'architecte restaurateur, de les détruire pour les remplacer par un misérable ouvrage neuf. Nous espérons que M. Coomans les remettra en place et s'efforcera d'en retrouver et d'en récupérer d'autres exemplaires, afin de léguer à l'avenir un échantillon au moins de ce que fut l'ouvrage primitif des Halles.

Quant à notre polémiste, il s'élève contre l'intention, qu'il attribue aux autorités yproises, de démolir le couvent de Pauvres-Claires, ou plutôt l'ancien cloître de la cathédrale. Nous ne pouvons croire que ce projet soit réel, ni celui de démanteler les remparts du côté de la station. M. le chev. M. déplore avec raison la disparition des maisons en bois aux façades sculptées, dont la ville d'Ypres possédait de si remarquables spécimens, et rappelle qu'en 1823 la Régence constitua un fonds spécial destiné à encourager le remplacement des façades en bois par des constructions en maçonnerie. Quarante ans après, cette institution néfaste avait fait son œuvre : il n'est plus à Ypres d'autre façade en bois que les deux exemplaires, dont l'un est remisé en la salle des Halles et l'autre se dresse encore au bout de la rue de Lille.

L. C.

STATISTIQUE MONUMENTALE DU CANTON DE CHAUMONT EN VEXIN, par M. L. Regnier. Paris, Dumont, 1897. — VI. *Boury et Vaudancourt.*

La commune de Boury possède un dolmen, un menhir, une église remontant en partie au XIIIe siècle, les restes d'un manoir du XVIe, un château du temps de Louis XIV. L'église Saint-Germain, irrégulière de plan, offre un chœur à chevet plat intéressant, à axe dévié ; malheureusement les fenêtres primitives ont été aveuglées. Elle possède un beau reliquaire, renfermant les os de saint Germain et remontant au XIIe siècle.

L'église de Saint-Gervais et Saint-Protais à Vaudancourt est un édifice à plan cruciforme, du XIIIe siècle, surmonté d'un clocher carré couvert en batière, du type de celui de Delincourt, et datant du commencement du XIIIe siècle. Les antiquités de ces deux localités sont, de la part de M. Regnier, l'objet d'études détaillées, rehaussées de fort belles planches. L'auteur, on le sait, est un archéologue de carrière, qui creuse son sujet et l'épuise. Heureux les monuments dont il a fait la monographie ; ils constituent des matériaux solidement préparés pour la synthèse de l'histoire archéologique régionale.

L. C.

LE RETABLE DE THOUROTTE, par le chan. Marsaux. — Broch. Compiègne, Lefebvre.

Les ateliers des imagiers brabançons du XVe et du XVIe siècle exportaient quantité de riches retables en bois sculpté, dont l'ensemble mériterait d'être l'objet d'une étude faisant suite à celle de M. Rousseau sur les retables en Belgique. En attendant, il est heureux que l'un ou l'autre trouve pour monographe un archéologue érudit comme M. l'abbé Marsaux, qui nous donne la description très correcte et fort intéressante de celui que possède l'église de Thourotte, près de Compiègne. Il est consacré à l'histoire de la Passion, comme maints autres, parmi lesquels on peut citer ceux de Avrion, Bourg, La Bosse, Maigrelay, Maressil, Lapage, Rochy-Condez, Serifontaine et Le Vaumeau, pour ne citer que ceux du diocèse de Beauvais.

L. C.

TRAITÉ TECHNIQUE ET RAISONNÉ DE LA RESTAURATION DES TABLEAUX, par Ch. Dalbon. In-8°. Paris, L. Henry May.

Prix : fr. 3,50.

Dans ce traité clair et concis, établi sur un plan méthodique, exempt de superfluités et de digressions inutiles [1], M. Ch. Dalbon développe, au double point de vue technique et critique, les divers procédés de restauration des tableaux. La théorie de la restauration rationnelle y est soutenue contre les partisans du *statu quo*, laissant se détériorer les tableaux sans vouloir remédier à leur décrépitude; d'un autre côté l'auteur s'élève énergiquement contre les restaurations exagérées enlevant leur caractère aux œuvres des maîtres anciens.

D'intéressants chapitres sur la conservation des tableaux et sur leurs maladies, précèdent la partie technique du livre, qui, elle-même, se subdivise en trois parties : nettoyages et dévernissages, consolidation des peintures et restauration

1. Le seul ouvrage technique moderne existant en français sur cette matière très controversée est celui de Horsin Deon, édité en 1851 chez Hector Bossange et très difficile à se procurer aujourd'hui.

picturale, auxquelles viennent s'ajouter des études sur les vernis et les couleurs, et un chapitre rétrospectif des plus documentés sur les supports et les apprêts sur lesquels les artistes des diverses époques exécutèrent leurs œuvres.

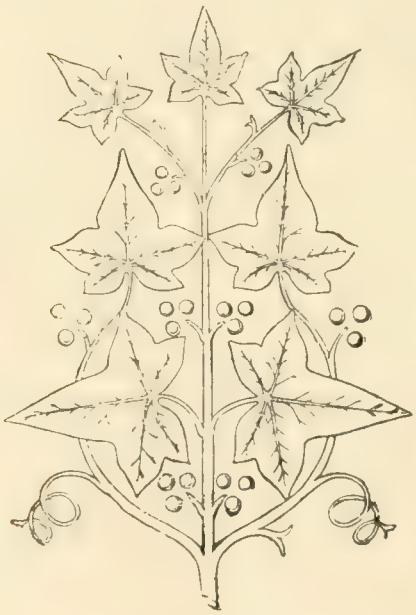
Nous nous trouvons donc en présence d'un de ces livres relativement rares, dont le besoin « se fait actuellement sentir ». L. C.

Périodiques.

CORRESPONDANCE HISTORIQUE ET ARCHÉOLOGIQUE.

LE n° du 25 janvier dernier contient le commencement d'une intéressante étude de M. J. Mommeja sur une question que nos lecteurs ont pu suivre à diverses reprises dans les colonnes de la *Revue de l'Art chrétien*, savoir celle des carrelages historiés. Il est une partie de la France, la Gascogne, où ils ont dû abonder et où ils semblaient inconnus. Cela tient à ce qu'ils n'ont pas été recherchés, en dehors de quelques investigations de M. le chan. Collier et de M. Bruno-Dusan. Pour le moment M. Mommeja s'occupe du carrelage de Moissac, de Belleperche, de Grandselve. Nous n'entreprendrons pas de résumer cette intéressante notice, mais en la signalant, nous serons certainement utiles à plusieurs de nos lecteurs.

L. C.



Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

Berlière (U.). — La congrégation bénédictine de la Présentation Notre-Dame ; l'abbaye de Saint-Ghislain, dans la *Revue Bénédictine*, juin 1897.

Bernard Palissy a Sedan, dans la *Revue de Saintonge et d'Aunis*, 3e livraison, mai 1897.

Besse (J.-M.). — Histoire d'un dépôt littéraire ; l'abbaye de Silos, dans la *Revue Bénédictine*, juin 1897.

* **Bridgman** (F.-A.). — L'anarchie dans l'art *(Société française d'éditions d'art)*. — 1 vol. in-18. L. Henry May, 7 et 11, rue St-Benoît. Prix: 3 fr. 50.

Bobard (L'abbé L.). — Étude sur les églises de la Ferté-sous-Jouarre. (Seine-et-Marne). — In-8°, grav. Meaux, impr. Poulailler.

Bouyer (Raymond). — La gravure sur bois, dans l'*Image*, septembre 1897.

Commission nommée par le Directoire pour rapporter des monuments d'art et de science de l'abbaye de Saint-Denis, le 1er octobre 1791, dans la *Correspondance archéologique et historique*, n° 45, 1897.

* **Dalbon** (Ch.). — Traité technique et raisonné de la restauration des tableaux. — In-8°. Paris, L. Henry May. Prix : fr. 3 fr. 50.

* **Didron** (E.). — Le vitrail. Conférence faite à la *Société de l'Union centrale des Arts décoratifs*. — Brochure in-4° illustrée. Paris, D'Hostingue.

Diehl (Ch.). — L'art Byzantin dans l'Italie méridionale. — Avec gravures sur bois. Paris s. d. Prix : 15 fr.

* **Foucart** (George). — Histoire de l'Ordre Lotiforme. — In-4°, grav. Paris, Leroux.

Gebhart (E.). — Comment le roi Dagobert, petit-fils de Frédégonde, fut contraint de batir l'abbaye de Saint-Denis, dans *Le Temps*, 21 mai 1897.

Le même. — Tapisserie de l'Apocalypse de la cathédrale d'Angers, dans le *Journal des Débats*, 31 août 1897.

Gandolphe (Maurice). — Les artistes de la Suède, dans la *Revue des deux Mondes*, 1er septembre 1897.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

Hucher (F.). — Des enseignes de pèlerinage de Notre-Dame de Liesse, dans la *Revue historique et archéologique du Maine*, troisième livraison, 1897.

* Inventaire de la Maladerie de Saumur, en 1448, dans la *Revue Poitevine et Saumuroise*, 1898, pp. 87-91.

Jullian (Camille). — La tombe de Roland a Blaye. — In-8°, Mâcon, impr. Protat.

La Ceinture de la vierge, dans l'*Intermédiaire des chercheurs et curieux*, 20 mai 1897.

Lagrange (M.-J.). — Jérusalem d'après la mosaïque de Madaba, dans la *Revue biblique*, juillet 1897.

* **Lambin** (E.). — La Flore des grandes cathédrales de France. Bibliothèque de la *Semaine des constructeurs*. — In-8° illustré. Paris.

Lebart (G.). — Décoration florale. — Gr.-fol. 12 belles planches chromolith. avec texte. Paris.

Lewden (T.). — Monographie de l'église Saint-Thomas de Libourne, dans la *Revue catholique de Bordeaux*, 10 mai 1897.

* **Maillé, Lapierre, Lecomte.** — Inventaire du mobilier et des archives de l'abbaye de Preuilly, en 1790. — In-8° de VI-42 pages. Provins, Rocheret.

* **Marsaux** (Le chan.). — Le retable de Thourotte. — Broch. Compiègne, Lefebvre.

* **Martin-Sabon** (F.). — Catalogue des photographies archéologiques faites dans les Villes, Bourgs et Villages de l'Ile de France et dans les provinces de Picardie, Normandie, Bretagne, Touraine, d'après les monuments, églises, chateaux, fermes, maisons, ruines, etc. — In-8° de 136 pages. Paris, Ciraudon, 1897. Prix : fr. 0,60.

Mazerolle (F.). — Jacques-Denis Antoine, architecte de la monnaie (1733-1801). — Brochure in-8°. Paris, Plon, Nourrit.

Michel (André). — La sculpture française, dans la *Revue encyclopédique*, 21 août, 4 sept. 1897.

Pariset (E.). — Entrée des souverains a Lyon, de 1496 a 1896, dans la *Revue du Lyonnais*, avril 1897.

* **Pastor** (Le Dr Louis). — Histoire des Papes, t. V et VI. — In- 8° de 500 pages. Paris, Plon.

Pigeon. — Note sur une tombe conservée dans l'église de Chasseguay (Manche). — In-4°. Paris, Impr. Nationale.

* **Ponsonailhe** (Charles). — Les Saints par les grands maîtres. Hagiographie et iconographie des Saints de chaque jour. — In-4° de 416 pages, orné de 147 gravures. Tours, Mame.

Prost (Bernard). — Recherches sur les peintres du roi, antérieurs au règne de Charles VI, dans *Études d'histoire du moyen âge dédiées à Gabriel Monod.* — In-8°, Paris 1897.

* Regnier (L.). — Statistique monumentale du canton de Chaumont en Vexin, VI. *Boury et Vaudancourt.* — Paris, Dumont.

Rondot (N.). — Les peintres sur verre a Lyon du XIVe siècle, dans la *Revue du Lyonnais*, avril 1897.

Roses pontificales, dans l'*Intermédiaire des chercheurs et curieux*, 10 mai 1897.

Tesson (A. de). — Notes sur une pierre tombale de l'église de Chasseguay. — In-8° Avranches, imp. Durand.

* Thoison (E.). — Le pseudo-retable de Recloses. — Paris, Plon.

Tournouer (Henri). — Bibliographie et iconographie de la Maison-Dieu Notre-Dame de la Trappe au diocèse de Séez. 1re partie ; documents imprimés. — In-8°, Mortagne, G. Meaux.

Verhœren (Émile). — La Peinture flamande, dans la *Revue encyclopédique*, 24 juillet 1897.

Allemagne.

Beda Kleinschmidt. — Les vêtements sacerdotaux, étude archéologique, dans *Theologisch-Praktische Quartalschrift*, 3e trimestre 1897.

Beissel (Le P. S.). — Les mosaiques de l'époque romaine, du VIIe jusqu'au commencement du IXe siècle, dans *Zeitschrift für christliche Kunst*, 4e fascicule, t. X, 1897.

Bode (Wilhem). — Die Sammlung Oscar Hainauer. — In-4°. Berlin, Buxenstein.

Clauss (J.). — Histoire artistique et monumentale des cloitres (suite), dans *Studien und Mittheilungen aus dem benedictiner und cistercienser Orden*, 1er trimestre 1897.

Goette. — Holbeins Totantanz und seine Vorbilder, dans *Literarisches Centralblatt*, n° 25, 1897.

Groth et Palmer. — La mosaique de Madaba, dans *Zeitschrift des deutschen Palästina-Vereins*, 1er fasci., t. XX, 1897.

Hann (Fr.-G.). — Description du chateau épiscopal de Salzburg, dans *Mittheilungen der K. K. Central Commission*, 3e fasc., t. XXIII, 1897.

Hirsch (F.). — Hans Morinck, sculpteur, 1578, dans *Repertorium für Kuntswissenschaft*, 4e fasc., XXe vol., 1897.

Hubsch (H.). — Monuments de l'architecture chrétienne depuis Constantin jusqu'a Charlemagne et de leur influence sur le style des constructions religieuses aux époques postérieures. — Ouvrage trad. de l'allemand p. V. Guerber. Avec 63 belles planches dont 24 color. Roy.-Fol. Paris, 1866.

Khœler (S.-R.). — La prédication du Christ et la prédication de saint Jean-Baptiste, dans *Zeitschrift für bildende Kunst*, août 1897.

Lœw (Aloïs). — Restauration des anciens vitraux de l'église de Leeck, a Gratz, dans *Mittheilungen der K. K. Central Commission*, 2e fasc., t. XXIII, 1897.

Mallaguzzi Valeri (Fr.). — L'église et le couvent de Saint-Dominique de Bologne, dans *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 3e fascicule, 1897.

Mayer (J.-G.). — Chateaux de l'évêque de Coire au XVe siècle, dans *Anzeiger für schweizerische Altertumskunde*, n° 2, 1897.

Mommert. — L'Église du Saint-Sépulcre, construite par Modestos d'après la relation d'Arculphe, dans *Zeitschrift des deutschen Palästina-Vereins*, fasc. I, t. XX, 1897.

Müller (Paul). — Contribution a l'étude de Léonard de Vinci, dans *Jahrbuch der Kœn. preussischen Kunstsammlungen*, fasc. III, t. XVIII, 1897.

Müller (R.). — Œuvres d'art de Neundof, Gross-Walten, Aussig, dans *Mittheilungen der K. K. Central Commission*, 3e fascicule, t. XXIII, 1897.

Pauli (Gustave). — Le mont sacré de Varallo et Gaudenzio Ferrari, dans *Zeitschrift für bildende Kunst*, juillet, août, septembre 1897.

Paukert (F.). — Altaere und anderes kirchliches Schreinwerk der Gothik in Tirol. 2 Sammlung (Schluss). — In-folio, Leipzig, Seemann.

Philippi (A.). — Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen, N° 1 : Die Kunst der Renaissance in Italien, 1 Buch : Die Vorrenaissance. Die Bildhauer von Pisa ; Giotto ; Fiesole. — In-8°, 158 grav. Leipzig, Seemann.

Rahn (J.-R.). — Têtes-reliquaires de saint Maurice et de saint Blaise au monastère de Rheinau, dans *Anzeiger für schweizerische Altertumskunde*, n° 2, 1897.

Röhricht. — L'Itinéraire de Johannes von Schauwenburgh, XVIIe siècle, dans *Zeitschrift des deutschen Palästina-Vereins*, fasc. I, t. XX, 1897.

Sägmüller. — Le trésor de Jean XXII, dans *Historisches Jahrbuch*, 1er trimestre, 1879.

Schmitz (W.). — Plafonds du XIIIe S. a Metz, a Wildesheim, a Zillis, a Frejus, dans *Zeitschrift für christliche Kunst*, 4e fascicule, t. X, 1897.

Schmœlzer (H.). — Notes archéologiques sur diverses localités du Tyrol méridional: San Pietro, Mezzolombardo, Dermullo, Nano, Pavillo, dans *Mittheilungen der K. K. Central Commission*, 3e fasci., t. XXIII, 1897.

Wœtzl (A.). — Le chateau de Buon Consiglio, a Trente, dans *Mittheilungen der K. K. Central Commission*, 3e fasci., t. XXIII, 1897.

* **Zimmermann** (M. G.).—Oberitalische Plastik im frühen und hohen Mittelalter. — In-4°, Leipzig, Liebeskind.

Angleterre.

Fortnum (C.-D.-E.). — Descriptive Catalogue of Maiolica and kindred wares in the Ashmolean Museum (Oxford). — In-4°, fig. London, Frowde.

Le même. — Maiolica: a historical treatise on the glazed and enamelled earthenwares of Italy; with marks and monograms, also some notice of the Persian, Damascus, Rhodian, and Hispano-Moresque wares. — In-4°, pl. London, Macmillan.

Robinson (Frederick-S.). — Les trésors d'art de la Reine, au château de Windsor, dans *Magazine of art*, november 1897.

Simpson (W.-S.). — Visitations of churches belonging to S. Paul's cathedral in 1297 and 1458. 1897.

Italie.

Carotti (Giulio). — Gli affreschi dell' oratorio dell' antico collegio fondato dal Cardinale Branda Castiglione, in Pavia, dans *Archivio storico dell' arte*, juillet-août 1897.

Ferri (P.-N.). — Catalogo riassuntivo della raccolta di disegni antichi e moderni, posseduta dalla R. galleria degli uffizi di Firenze. Fasc. V. — In-8°. Roma, Bencini.

* Inventaires de l'Oratoire du collège Branda Castiglioni, a Pavie. Ils datent de 1576, 1631, 1638, 1641, 1652, 1666, 1678, 1721, 1770.

Malaguzzi Valeri (F.). — La Chiesa e il Convento di San Giovanni in Monte a Bologna, dans *Archivio storico dell' arte*, mai-juin 1897.

Reymond (Marcel). — La Sculpture florentine. Les prédécesseurs de l'école florentine et la sculpture florentine au IVe siècle. — In-8°. Florence, Alinari.

Sant' Ambrogio (Diego). — La statuaria nella facciatta della Certosa di Pavia, dans *Politecnico*. — In-8°, Milan, 1897.

Le même. — I sarcofagi Borromeo ed il monumento dei Birago all' Isola Bella.— In-4°, 96 pl. Milano, Hoepli.

Espagne.

* **Font** (Don Ramon). — Episcopologio Ampuritano precedido de una reseña historica y arqueologica de Ampurias.— In-12 de VII-141 pp. Gerona.

Suisse.

L'art ancien a l'exposition nationale suisse; album illustré composé de LXXII planches servant de supplément au catalogue du groupe 25. Publié par le Comité du groupe 25. — In-fol. Genève, MDCCCXCVI.

Russie.

Aïnalov. — Ravenne et ses chefs-d'œuvre, dans le *Journal du ministère de l'instruction publique*, juin 1897.

Fragment d'un diptyque de Ravenne de la collection Strogonow, dans la *Revue byzantine russe*, t. IV, liv. I et II, 1897.

Mosaïque chrétienne de Chypre, dans la *Revue byzantine russe*, t. IV, liv. I et II, 1897.

Autriche-Hongrie.

Neuwirth (Jos.). — Das Braunschweiger Schizzenbuch eines mittelalterlichen Malers.— In-fol. Prague, Calvé.

Belgique.

Baudry (Dom P.) et **Durot** (Dom A.). — Annales de l'abbaye de Saint-Ghislain. Livres X, XI et XII, publiés par Albert Poncelet, S. J., bollandiste. — In-8°, xxiv-538 pp., et une carte hors texte. Mons, Duquesne-Masquellier et fils.

* **Bekaert** (M.). — Nos Artistes a l'étranger, Josse de Corte, sculpteur yprois, 1627-1679. — Plaquette illustrée. Bruxelles, Lyon-Claesen.

Bertor. — Une œuvre artistique de l'église Notre-Dame, a Bruges. L'ostensoir, dit: de *Katte van Beversluys*. — Gr. in-8°, 16 pp., grav. et portraits hors texte. Bruges, Van de Vyvere-Petyt.

Bethune (Le baron).— Épitaphes et monuments des églises de la Flandre au XVIe siècle, d'après les manuscrits de Corneille Gailliard et d'autres auteurs. *Première partie*: Oost-Flandre. — In-4°, 179 pp. Bruges, L. De Plancke.

Buls.— Revue de l'architecture en Belgique. — Gr. in-8°, 9 pp. grav., Londres.

* Chartes de l'abbaye de Saint-Martin de Tournai, recueillies et publiées par Armand d'Herbomez. T. I. — In-4°, xliv-747 pp. Bruxelles, Hayez.

Crassier (Baron G. de). — Lettres inédites du baron G. de Crassier, archéologue liégeois, à Bernard de Montfaucon, publiées par Léon Halkin, professeur à l'École des cadets de Namur. — In-8°, 78 pp. Louvain, Ch. Peeters.

De Beaucourt de Noortvelde. — Sainte Godelieve de Ghistelles (lez-Ostende; Westflandre) (via Ostende-Thourout-Armentières). — In-12, IV-252 pp., Ostende, imprimerie A. Swertvagher.

Hymans (H.). — Un tragique épisode de l'histoire de l'art flamand, dans *Bulletin de l'Académie royale d'archéologie de Belgique*, t. XXVIII (1897).

* **Merghelynck** (A.). — Ville d'Ypres, nos monuments. — Broch. in-8° de 62 pp. Ypres, Lambin, 1892.

Van den Gheyn. — Les caveaux polychromés de la chapelle du Saint-Sang a Bruges, dans *Annales de l'académie royale d'archéologie de Belgique*. 2e et 3e livraisons, 1897.

Vierendeel (A.). — La construction architecturale en fer, fonte et acier. — Gr. in-8°, p. 65 à 144, fig., atlas in-folio de 12 planches. Bruxelles, Lyon-Claesen.

Van Even (Edw.). — Quentin Metsys, dans *Dietsche Warande*, n° 9, 1897.

Van Redighem. — Les cloches, dans *Dietsche Warande*, n° 9, 1897.

* Intérieurs et mobiliers anciens. Collection recueillie en Belgique, publiée par P. Wytsman. *Première livraison.* — In-4°, 6 pp., donnant la description des planches contenues dans la livraison, 10 pl. en phototypie. Bruxelles, P. Wytsman.

Chronique. SOMMAIRE : MONOGRAPHIES PAROISSIALES. — ARCHIVES MONUMENTALES DE LA PRUSSE. — PEINTURES MURALES. — RESTAURATIONS. — CONGRÈS.

Monographies paroissiales du diocèse de Cambrai.

LES archéologues et les historiens sont de nos jours nombreux et érudits. De tous leurs travaux épars, isolés, sans connexion, mais souvent consciencieux et patients, l'avenir tirera des matériaux utiles pour l'histoire, matériaux qu'il faudra coordonner, et qui présenteront d'innombrables lacunes. Quels pas de géant ne ferait-on pas dans la voie de la science, s'il était possible de discipliner cette armée de chercheurs, de distribuer à chacun sa tâche, et de les employer tous à l'édifice de l'histoire de la France avec cet ensemble et cette unité d'action, qu'on rencontre dans un chantier d'ouvriers occupés à bâtir un monument ?

Cette cohésion dans l'effort est un rêve irréalisable. Nous nous trompons, elle a pu être réalisée parfois dans quelques monastères bénédictins ; elle l'est en ce moment encore dans le diocèse de Cambrai, parmi une nombreuse armée de travailleurs intellectuels, qui ont le rare privilège de savoir se soumettre à pareille discipline. Nous faisons allusion à l'heureuse, féconde et noble initiative qu'a prise S. G. Mgr l'archevêque de Cambrai, en traçant, pour son clergé, le *questionnaire-programme* d'ensemble de *monographies paroissiales*. Dans les rangs du clergé seul, on rencontre ce zèle et cette soumission à une direction supérieure, qu'il faut pour semblable entreprise. Chaque curé de paroisse aura à faire son enquête historique sur la localité où il exerce son ministère, et apportera son contingent d'étude à la *conférence* (on appelle ainsi, comme on sait, la réunion périodique et régionale du clergé). A chaque tenue de conférence sera traité un point particulier du programme, et le travail complet est réparti sur trois années, de manière à être terminé en 1900.

Alors, chaque paroisse possédera sa monographie, qui sera, non seulement classée dans un travail d'ensemble, mais aussi transcrite dans le registre paroissial. Pour assurer la bonne marche de ces travaux multiples, Sa Grandeur a fait distribuer un questionnaire qui est un chef-d'œuvre de méthode, et dans lequel rien d'intéressant n'est perdu de vue : — Sources de l'histoire locale, archives de la paroisse et de la commune, origines historiques, célébrités locales, histoire féodale, seigneurs, châteaux, administrations, institutions, industries, dialectes, usages, église ancienne, église actuelle — dans tous les détails de l'architecture, du mobilier, etc. — cimetière, chapelles, couvents, abbayes, presbytères, fondations, vocables, confréries, biographies, bibliographie, etc., rien n'est oublié.

Le questionnaire-programme est accompagné d'une liste des plus utiles de sources à consulter ; c'est une excellente bibliographie de l'histoire du diocèse, appelée à rendre les plus grands services aux hommes d'étude.

Il est institué sous les auspices de l'archevêché une *Commission permanente diocésaine d'art chrétien et d'histoire religieuse*, chargée de centraliser, de reviser et de publier les travaux des auteurs de cette vaste enquête historique diocésaine. Supposons cette organisation modèle étendue à toute la France, elle produirait un des plus beaux monuments d'érudition que notre siècle puisse voir.

Ajoutons que déjà l'heureuse initiative qui s'est produite au diocèse de Cambrai, a produit la contagion de l'exemple : Mgr de Launoy a adopté des mesures analogues à Aire sur l'Adour et Mgr Fuzet à Beauvais.

D'autre part, l'archevêché de Malines en Belgique vient d'entrer dans la même voie. Nous lisons en effet dans un journal belge :

> Son Éminence Mgr Goossens, archevêque de Malines, vient de prendre l'initiative d'un vaste travail d'ensemble, consistant à réunir toutes les monographies des différentes paroisses de son diocèse. Son Éminence a adressé, dans ce but, une lettre à tous les curés du diocèse de Malines, leur recommandant de consigner par écrit et de lui adresser tout ce qu'ils pourront recueillir d'intéressant sur la paroisse qu'ils dirigent.

L. C.

Archives monumentales de la Prusse.

LES Allemands se préoccupent sérieusement de constituer leurs archives monumentales, en relevant, tandis qu'il en est temps encore, les dessins de leurs monuments anciens.

Dès 1819 Von Stein préconisait l'idée de réunir et de mettre à la portée des chercheurs les documents originaux de l'histoire de l'Empire. Il est incontestable que les monuments construits et les objets d'art ancien sont les sources les plus authentiques de l'histoire ; toute la culture des siècles passés s'y retrace d'une manière fidèle. Mais ce n'est qu'au prix d'efforts constants par des voyages, des études sur place,

même aidé de photographies on pourrait parvenir à donner une idée exacte des richesses de la nation dans ce domaine. On a entrepris d'en publier des recueils partiels, mais le lien qui doit donner de l'unité à ces tentatives isolées manque encore, et d'ailleurs les monuments ont été décrits par la plume, mais non figurés par le dessin d'une façon complète et exacte. Pourtant il est urgent de fixer fidèlement l'état des anciens édifices, avant que leur ruine, qui s'accélère chaque jour, ne leur ait enlevé la plus grande partie de leur valeur documentaire.

Il est impossible de former un recueil complet de leur figuration exacte, géométrique, à l'aide des moyens techniques les plus perfectionnés. La photographie a opéré une révolution dans les arts graphiques, mais elle ne fixe pas les dimensions réelles, et les levers faits par la méthode ordinaire de dessin et de mesurage fourmillent d'inexactitudes.

Or, on possède, dans la photogrammétrie, un moyen d'éviter ces erreurs. La proposition de traduire de bonnes vues perspectives en dessins géométriques exacts fut mise en avant d'abord par M. Lambert de Strasbourg, en 1772, et pratiquement réalisée par un Français, Beautemps-Beauprés, en 1835. La photographie devait rendre la méthode plus aisée et plus pratique : c'est ce qu'ont compris un Français et un Italien, MM. Laussedat et Porro, qui toutefois n'appliquent la photogrammétrie qu'aux levers de terrains.

Mais en 1858, le Dr Meydenbauer, chargé du lever de la cathédrale de Wetzlar, imagina de remplacer le procédé ordinaire de mesurage direct, difficile et dangereux, par celui du report des mesures sur reproductions photographiques, et un établissement a été créé à Berlin (Schinkelplatz, 6) pour des travaux graphiques de cette espèce spéciale.

Aujourd'hui, les archives monumentales de la Prusse disposent d'un fonds de 5545 négatifs relatifs à 352 monuments ; et l'on peut espérer voir mener à bien la grande entreprise d'un recueil général de reproductions graphiques, à l'échelle, des principaux monuments non seulement du royaume prussien, mais encore de l'empire allemand.

Ce résultat est hautement désirable. Dans un siècle nos descendants devront dépenser dix fois plus d'effort et de ressources pour tirer des monuments de plus en plus ruinés l'équivalent de ce qu'ils peuvent nous donner aujourd'hui. Cependant ces monuments, qui disparaîtront tôt ou tard de la terre, intéressent hautement la science de l'art, et plusieurs, par leur valeur hors ligne, appartiennent au patrimoine de l'humanité. On ne peut donc assez vivement encourager une initiative qui tend à assurer aux générations à venir, une connaissance impérissable de ce qui fut le grand art des temps historiques.

L. C.

Peintures murales.

On lit dans les *Débats :*

« Dans l'ancienne chapelle de la Chartreuse de Sainte-Croix-en-Forez, on vient de remettre au jour des peintures du XIVe siècle. Il subsiste si peu de restes de la peinture française du moyen âge, que cette découverte présente un assez haut intérêt. Cachées sous une couche de badigeon, ces peintures ont gardé une étonnante fraîcheur de coloris ; elles ont, dans leur ensemble, une surface de vingt mètres carrés environ et forment un groupe de quatre tableaux représentant des scènes relatives aux funérailles de Thibaud de Vassalieu, archidiacre de Lyon et de Cambrai, chanoine de Vienne et de Die, mort le 4 juillet 1327.

« Un premier tableau figure des chartreux debout, ayant à leur tête un des leurs tenant un livre et un novice portant une croix processionnelle. Leur attitude indique que des prières sont récitées.

« Au deuxième tableau, le Christ en croix est surmonté de deux anges aux ailes déployées, la figure cachée sous un voile. Au pied de la croix, les saintes femmes en grande affliction. A droite, saint Jean debout, un missel à la main, et, derrière lui, le centurion à l'œil hautain.

« Dans la troisième scène, Thibaud de Vassalieu, la tête reposant sur un cousin et coiffée d'une mitre, — privilège des chanoines de Lyon, — est étendu sur son lit de mort. Près de lui, un novice porte une croix processionnelle, tandis qu'un second encense Thibaud et qu'un troisième présente un livre ouvert à un évêque mitré, assisté de prélats en grand nombre. Au-dessus, deux anges tiennent une draperie d'où sort, à moitié, un jeune enfant symbolisant l'âme de Thibaud.

« Dans le dernier tableau, un prêtre, la tête nimbée, — saint Thibaud, — implore le Christ et la Vierge Marie en faveur de l'archidiacre agenouillé.

« MM. Favarcq et Vachez préparent une publication importante relativement à ces belles peintures. »

Restaurations.

FRANCE.

La restauration de l'église St-Vulfran à Abbeville (1488). — Les travaux se poursuivent depuis un peu plus de deux ans, sous l'habile direction de M. Danjoy, avec les soins de M. Vinson, architecte, sans oublier le sculpteur, M. Chapot, qui sont bien secondés par la fabrique d'église et par M. l'abbé Caron, le sympathique archiprêtre.

Déjà on peut admirer l'arc triomphal qui a été dressé à la première travée de la nef, entre les deux tours. Sa richesse d'ornementation rappelle celle du portail; l'arc est surmonté de petites arcatures qui rappellent celles de la partie inférieure de la façade ; la balustrade du haut est d'une rare élégance, dans le genre de celles des galeries du portail, et aussi du triforium, avec laquelle elle se raccorde. Le style est du gothique flamboyant de l'époque de transition avec la Renaissance.

Il était temps d'agir, car l'existence de l'édifice paraissait bien compromise, mais elle est actuellement assurée, et, on peut le dire, pour une longue durée.

Après la réparation, bien nécessaire aussi de la tour sud, les efforts se portent actuellement sur la tour nord, peut-être encore plus défectueuse et où les imprévus sont plus importants. Le contremur qui soutenait la colossale charpente du beffroi, va être remplacé par des consoles énormes qui seront engagées dans les quatre murs de la tour.

Au portail, des travaux sérieux ont été exécutés cette année et ont nécessité l'échafaudage monumental qui se dresse contre le monument ; le second contrefort de gauche, dont la solidité était gravement compromise, a été refait en partie ; le grand arc du pignon central au-dessus de la rosace a été reconstruit, de même que les balustrades, les meneaux des ouvertures du beffroi qui menaçaient ruine, etc. L'an prochain la grande rosace devra être refaite en entier ainsi que le tympan de la grande porte, le grand clocheton du milieu, sans compter bien des parties à reprendre sur toute la façade en dessous de la première galerie.

(Journal des arts).

L'église Saint-Pierre de Montmartre. — On lit dans le *Temps* :

La sous-Commission du Vieux Paris, chargée des études concernant les fouilles et les monuments anciens, s'est réunie sur la butte Montmartre, à l'effet d'examiner la vieille église Saint-Pierre. Elle était dirigée par M. Sauvageot, architecte des monuments historiques, qui doit dresser l'avant-projet de restauration de cet intéressant monument.

Des fouilles exécutées récemment et de l'étude circonstanciée à laquelle s'est livré M. Sauvageot, il résulte que l'abside et les parties principales de Saint-Pierre sont de la première moitié du XIIe siècle, et que les deux petites chapelles de l'abside ont été édifiées sur des substructions d'une église plus ancienne. Aucun vestige du temple gallo-romain de Mercure n'a encore été trouvé en dehors des quatre colonnes de marbre, avec chapiteaux, qui se trouvent : deux accolées à des piliers de l'abside, deux adossées aux piliers d'entrée de la nef.

Mais, au cours des travaux de restauration — et non de reconstruction — dont le principe est aujourd'hui définitivement adopté, des fouilles méthodiques seront effectuées dans l'église, et il est très probable que l'on retrouvera, à défaut de monuments gallo-romains, tout au moins des tombes des anciennes abbesses de Montmartre.

Pendant les travaux de consolidation opérés il y a trente ans dans l'abside, on a rencontré divers cercueils de pierre. Étant donné l'habitude, qui se perpétua jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, d'enterrer dans le sol des églises les personnages marquants, il est de toute évidence qu'il reste encore, sous le transept, des tombes à reconnaître.

A propos de Montmartre, rappelons que c'est par erreur que l'on donne le nom de Mars au dieu que les Parisiens de Lutèce adoraient sur le haut lieu situé au Nord de leur ville, dans le voisinage de la grande voie lorraine allant d'Orléans à Senlis et aux provinces du Nord. L'appellation de *Mons Martis* aurait, par corruption, donné Monmartre.

Or, les vieux auteurs disaient *Montmercre*, quand ils n'employaient pas la désignation chrétienne de *Mont des Martyrs*. Le nom gallo-romain était *Mons Mercurii*, qui a donné l'expression *Montmercre*, et c'est par simple analogie que les Parisiens chrétiens, s'inspirant de la légende de saint Denis, ont prononcé *Montmartre*.

Ces modifications de prononciation et de sens se retrouvent de nos jours dans certains noms de villes d'Algérie. C'est ainsi que le nom de l'ancien village arabe de Makerta s'est aujourd'hui transformé en Magenta.

On lit dans le *Gaulois :*

L'ancienne et magnifique église abbatiale de Souvigny (Allier), où se trouvent les tombeaux des premiers ducs de Bourbon, va pouvoir enfin être restaurée.

Au XVe siècle déjà, l'église de Souvigny menaçait ruine, et grâce à l'appel que fit un prieur célèbre, Dom Chollet, à la générosité de la France catholique, près de deux millions de la monnaie de l'époque furent dépensés en réparations et embellissements. Or, aujourd'hui, les besoins ne sont pas moins pressants qu'au XVe siècle.

Le duc d'Aumale, dans une visite qu'il avait faite, en 1896, aux tombeaux de ses ancêtres, avait, d'ailleurs, manifesté la résolution de prendre à sa charge la restauration intégrale des deux chapelles des Bourbons. Mais il mourut quand l'architecte mettait la dernière main à son œuvre. M. Hanotaux, ministre des affaires étrangères, grand admirateur de la vieille église, vient d'obtenir seize mille francs du ministère des beaux-arts pour sa restauration. Enfin, quelques milliers de francs ont été envoyés par des chrétiens généreux et, bientôt, l'on va pouvoir se mettre à l'œuvre.

Le Vieux Paris. — La Commission du Vieux Paris s'est réunie le 3 mars à l'Hôtel de Ville, sous la présidence de M. de Selves, préfet de la Seine. La séance a été consacrée d'abord à l'examen des pierres trouvées récemment dans la Cité et qu'on a crues affectées à la construction d'un mur d'enceinte.

Il sera fait un rapport sur l'état de l'hôtel de Sens. Les pourparlers ayant trait à son acquisition seront poursuivis. Il a été décidé, en outre : que la Commission visiterait la tour Jean-Sans-Peur.

Un crédit de 10,000 fr., pour parer aux frais des fouilles éventuelles et des travaux de reproduction, sera demandé, sur l'avis de trois sous-Commissions, au Conseil municipal.

BELGIQUE.

Église de Saint-Rombaut à Malines. — Des travaux de restauration sont entrepris à l'intérieur de la métropole. Il a été décidé de procéder au débadigeonnage complet de l'édifice, et de le rétablir dans ses dispositions anciennes.

D'après des renseignements fournis par M. le chanoine Van Caster, tous les crochets des chapiteaux des colonnes de la nef (XIIIe siècle) ont été abattus au siècle dernier et remplacés par une ornementation en style du temps ; vers 1850, lors d'une restauration de l'édifice, on y a substitué des ornements en plâtre, copiés sur ceux des demi-colonnes contre la tour qui datent du XVe siècle.

Le Mont de Piété de Malines va devenir l'objet de travaux de restauration assez importants à la galerie de l'étage.

Monuments à Bruges. — On a commencé la démolition des avant-corps qui masquaient l'entrée principale de l'église de Notre-Dame, à Bruges et des tourelles du portail.

Déjà, on voit en grande partie la forme primitive de la façade et on s'étonne, à bon droit, du vandalisme de ceux qui ont établi jadis, contre ce remarquable édifice, différentes constructions des plus difformes.

Dans sa dernière séance, le Conseil communal a voté de nouveaux crédits pour l'achèvement de la restauration du palais de Gruuthuuse, notamment pour le pavement des salles et la reconstruction de l'escalier en colimaçon entre le premier et le second étage.

Après cela, il ne restera plus qu'à restaurer la loge du concierge, à construire le mur d'enceinte avec porte flanquée de tourelles et à aménager le jardin d'après les plans dressés dans le style de l'époque. Tout cela devra se faire le plus promptement possible.

Une fois que les salles, richement sculptées et splendidement décorées, seront garnies de tableaux de maîtres et de meubles de style, le palais Gruuthuuse rivalisera avantageusement avec les musées les plus somptueux.

On a également mis la main aux travaux de restauration de la « *Poorterslogie* ».

Pour rétablir l'édifice dans son état primitif, tel qu'il fut construit au XVe siècle et tel qu'on le voit sur des tableaux conservés au Musée d'archéologie, il faut démolir les deux tiers de la façade du côté de la place des Biscayens. Il ne restera que les trois fenêtres du côté de la rue de l'Académie.

La partie condamnée à être démolie n'a été érigée qu'en 1818 sur le terrain devenu disponible lorsque le petit canal de la Grue eut été voûté. Cette ajoute est construite en briques, tandis que la construction primitive est en pierre blanche de Baeleghem. L'édifice sera considérablement réduit, attendu que la partie sujette à démolition ne sera pas reconstruite. Par contre la gracieuse tourelle sera surélevée. La base est en assez mauvais état. Il sera peut-être nécessaire de la démolir également, mais elle sera rétablie telle qu'elle était.

Jadis la tourelle était longée par les eaux du canal où sa silhouette venait se refléter. Aujourd'hui elle émergera d'un square entouré d'une clôture en pierre. L'effet ne sera pas aussi pittoresque. Mais il ne peut plus être question de rouvrir le canal, de reconstruire le pont St-Jean et de supprimer la place Jean Van Eyck. Il faut savoir se borner.

(*Bien Public.*)

Peintures murales. Chapelle de Lelle. — M. l'architecte Piscador, chargé de la restauration de la chapelle St-Lambert à Lelle (Brabant), en enlevant quelques parties du badigeon intérieur de cet édifice, a constaté l'existence d'an-

ciennes peintures murales. Une peinture représentant un ange est très intéressante et paraît remonter au XIIIe siècle. D'autres traces de peinture plus récentes se remarquent çà et là dans cette chapelle. Il est probable que toute la chapelle a été peinte.

Église de Fourbechies (Hainaut).— On est décidé à restaurer l'église de Fourbechies. Le chœur qui paraît remonter au commencement du XIIIe siècle, est à chevet plat percé de trois baies élancées se terminant à l'extérieur, par un arc légèrement ogival, et à l'intérieur, par un plein cintre fortement évasé. Cette partie de l'édifice, qui est classée dans la troisième classe des monuments, est la mieux conservée, elle est très intéressante au point de vue archéologique et l'appareil extérieur en pierres de taille de dimensions irrégulières en est très soigné. Le pied de la toiture repose sur des grandes dalles, supportées par des corbeaux en pierre dont la queue traverse toute l'épaisseur des murs.

Église d'Hérent (Brabant). — La restauration de l'église paroissiale d'Hérent est entamée. — La base de l'ancien porche a été découverte sous le pavement ; il en est de même des bases autrefois visibles des piliers du transept. Pour rétablir le porche tel qu'il existait anciennement, il faudrait descendre le pavement de l'église de 46 centimètres.

Une ancienne baie de porte vient d'être découverte au transept sud ; elle est fort mutilée.

IL paraît que, fort heureusement, nous nous sommes trompés sur les intentions des édiles de Courtrai, en ce qui concerne la restauration des anciennes halles de cette ville (1). On est décidé à faire la restauration dans le sens même que nous avons préconisé, et à rétablir la série d'échoppes du rez-de chaussée. Le projet de restauration a été dressé par M. l'architecte De Geyne, et on le dit conçu d'une manière heureuse. La façade classique, adossée au double pignon du côté de la rue de Tournai, est destinée à disparaître. Les vénérables halles restaurées formeront un monument de grande originalité et fort intéressant.

Les fresques de la Leugemeete à Gand. — Le secrétaire de la Société d'histoire et d'archéologie a fait connaître à l'assemblée du 5 avril, l'état des travaux des Commissions spéciales chargées de faire une enquête sur les fresques de la *Leugemeete* dont l'authenticité a été mise en doute par M. J. Van Malderghem, archiviste-adjoint de la ville de Bruxelles.

Les architectes chargés d'examiner l'âge de la chapelle estiment que celle-ci remonte tout au moins aux premières années du XIVe siècle. Les artistes concluent à l'authenticité des fresques.

On sait que, d'après les assertions produites par M. Van Malderghem, les peintures de la *Leugemeete* auraient été exécutées en 1844, à l'époque où les prébendières qu'abritait la *Leugemeete* furent transférées de cet hospice à l'hôpital Saint-Jacques.

La Commission constate que la création d'un tel décor nécessiterait une dépense de temps considérable—toute question d'art laissée de côté. — Or, entre l'évacuation de la chapelle et sa mise en vente par le ministère de Me Lammens, il s'est écoulé *vingt-six jours* (6 avril 1844-2 mai 1844).

Vingt-trois couches de badigeon ont été trouvées à l'endroit même où M. Bethune a relevé, en 1861, les calques des peintures.

La Commission dite des archivistes n'a pas encore déposé son rapport. Elle a entamé une série de recherches fort longues parmi les documents anciens conservés par la ville et par la Commission des hospices civils.

Aussitôt les conclusions des archivistes déposées, un rapport d'ensemble dressé par le bureau de la Société d'histoire et d'archéologie dégagera les conclusions de l'enquête.

Église de St-Pierre à Louvain. — La restauration extérieure du chevet de l'église St-Pierre, à Louvain, avance rapidement sous la direction de M. l'architecte Langerock. Ce travail, qui rétablira dans ses détails un des plus remarquables monuments brabançons du XVe siècle, constitue un véritable progrès sur la plupart des travaux de restauration exécutés en Belgique. L'architecte ne s'est pas contenté de respecter scrupuleusement les données architecturales et d'apporter au travail des matériaux le caractère archaïque voulu ; il a eu le courage de conserver intacte une partie des constructions anciennes.

On voudrait le voir aller plus loin dans cette voie, non seulement laisser en place des pierres anciennes (il ne l'a fait qu'avec une sorte de timidité et pour celles-là seulement qui sont « aussi bonnes que neuves », mais conserver même les pierres noircies, les pierres aux arêtes émoussées,

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1898, p. 89.

les pierres légèrement écornées : l'aspect du monument ne ferait qu'y gagner.

Quoi qu'il en soit, le travail de M. Langerock accuse une nouvelle tendance dans l'art de la restauration. — Pourvu que cette tendance puisse triompher avant que tout ait été restauré !

Église romane de Soignies. — On lit dans le dernier numéro de la revue « *Jadis* » :

Une nombreuse députation de la Commission royale des Monuments, accompagnée de membres correspondants du Hainaut, a rendu visite, ces jours derniers, à la collégiale de Soignies. Il s'agissait d'examiner, sur les lieux mêmes, les plans proposés par M. l'architecte Arthur Verhaegen, pour la restauration de l'église Saint-Vincent.

Ces plans sont très beaux ; ils comportent la restauration complète et intégrale du vénérable édifice dans son style primitif classique, le roman pur, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, et ils ont été unanimement approuvés dans leur intégralité, pour l'ensemble comme pour les détails. Incessamment la Commission des Monuments fera parvenir à la fabrique d'église son approbation officielle des dits plans. Il s'agira alors de les exécuter. Nous avons assez confiance dans le dévouement et la sollicitude de MM. les fabriciens pour supposer qu'ils ne mettront pas immédiatement la main à l'œuvre.

Les subsides ne leur feront pas défaut ; l'État et la province interviendront largement, et pourquoi la ville n'y contribuerait-elle pas pour sa part ? Cette restauration sera d'ailleurs échelonnée sur plusieurs exercices. Nous comptons donc qu'on se rendra au vœu émis par la Commission des Monuments de commencer dès le mois de mai par les nefs de la collégiale, et, aussitôt leur achèvement, de continuer par la restauration du chœur.

Ces travaux ne doivent pas empêcher le dégagement extérieur de l'église, que l'on souhaite aussi vivement à Soignies.

NOUS avons parlé de la restauration de la collégiale de Nivelles. L'administration communale a alloué un subside de 16,000 francs aux travaux à effectuer. On attend pour mettre la main à l'œuvre des subsides de l'État et de la province.

Une fois restaurée, la collégiale sera un des plus beaux types de l'architecture romane.

En 1896, par suite de nouvelles découvertes, on dut modifier les plans de la restauration qu'on avait déjà commencée. Le premier projet dûment modifié vient d'être approuvé par les administrations intéressées et il est à espérer que les travaux seront bientôt repris.

Les frais de cette entreprise sont évalués à 40,000 francs.

Congrès.

Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements. — Le Congrès annuel des Sociétés savantes s'est ouvert, le 12 avril, sous la présidence de M. Alexandre Bertrand, assisté de M. Raoul de Saint-Arroman, représentant le ministre de l'instruction publique.

Après une courte allocution du président, les délégués se sont rendus dans leurs sections respectives.

La section des Beaux-Arts a pris connaissance de nombreux et intéressants travaux dont voici la nomenclature :

M. *Gaston Le Breton* a lu un très curieux travail consacré à deux tapisseries, des plus précieuses et des plus rares, qui sont au Musée des antiquités à Rouen.

L'une d'elles est une tapisserie gothique aux armes de France, qui emprunte sa valeur à son extrême rareté, autant qu'à son exécution artistique.

L'autre est une tapisserie fabriquée sous la direction de Philibert Delorme pour Diane de Poitiers et destinée au château d'Anet. Elle porte le chiffre de Diane de Poitiers entrelacé avec celui de Henri II. On y retrouve les traits de la duchesse de Valentinois dans le personnage de la Diane antique, tandis que Jupiter emprunte à Henri II sa physionomie caractéristique.

D'autres lectures sur lesquelles nous reviendrons, ont été faites, notamment par MM.

Massillon-Rouvet, sur les faïences d'art, à Nevers ;

A. Jacquot, sur le graveur Charles Pisan ;

Denais, sur le maître-autel de Denis Gervais, à Saint-Mauris d'Angers ;

Le baron Gavrois, sur un émail de Vaulx-en-Artois ;

L'abbé Brouillet, sur les boiseries sculptées de l'église de Laval-Dieu ;

Charvet, sur l'hôtel de ville d'Arlas et ses huit architectes ;

Maillard, sur les appartements et le mobilier du château royal de Saint-Hubert ;

Benet, sur des peintres des XVIIe et XVIIIe siècles ;

Deslinières, sur des peintures anciennes de l'école flamande ;

G. Leroy, sur la céramique à Boissettes ;

L'abbé Brune : peintures et sculptures de l'église de Saint-Antoine-en-Viennois ;

De Granges de Surchères : la cathédrale de Nantes ; documents inédits (1631) ;

Paul Lafond : François et Jacques Bunel, peintres de Henri IV ;

Maxe-Werly : l'art et les artistes dans le Barrois ;

Vincent : une association de maîtres joueurs d'instruments au XVIIe siècle ;

Momméja : la salle des actes de la Faculté de théologie protestante de Montauban ;

Gauthier : Conrad Meyt et les sculpteurs de Brou, en Franche-Comté ;

Gabeau : le mobilier du château de Chanteloup ;

Thoison : céramique et verrerie (XVIIe siècle) ;

Charles de Grandmaison : les tapisseries de Montpezat ;

Louis de Grandmaison : la tombe de Lancelot du Fau, évêque de Luçon ;

Guerlin : tableaux offerts à la Confrérie de Notre-Dame-du-Puy, à Amiens ;

L'abbé Bossebœuf : un Maître de l'œuvre du Mont Saint-Michel, au XVIIe siècle ;

Veuclin : l'art campanaire et l'ornementation des cloches au XVIIe siècle ;

Labande : un miniaturiste avignonnais.

Congrès archéologique de Bourges, 1898. — La Société française d'archéologie tiendra cette année la soixante-cinquième session de ses Congrès à Bourges (Cher), dans les premiers jours du mois de juillet.

Exposition de Turin. — Le Comité français de l'exposition d'*Art sacré* de Turin s'est réuni à la bibliothèque de l'École des Beaux-Arts, où notre collaborateur M. Eugène Müntz, si compétent en ce qui concerne l'histoire de l'art italien, a présenté aux assistants les calques relevés par Denuel d'après les fresques du palais des Papes à Avignon et offerts par Mme Taine : exposés à Turin, ils pourront, avec les aquarelles de la Commission des monuments historiques, donner une idée exacte de ces curieuses peintures. Une distinguée correspondante nous adresse une intéressante notice sur un des objets les plus remarquables qui figureront dans cette exposition, le saint Suaire de Turin ; nous lui passons la plume.

Notice sur le Saint-Suaire solennellement exposé à Turin.

POUR commémorer la réunion de plusieurs de ses centenaires religieux, le clergé de la capitale du Piémont a eu la louable pensée d'organiser une très remarquable Exposition d'art sacré, et d'exposer, en plus, l'insigne relique du St-Suaire, possédée par la royale maison de Savoie depuis plusieurs siècles. Le roi Humbert s'est prêté avec empressement au désir qui lui était manifesté, autorisant l'imposante cérémonie et satisfaisant les millions de fidèles attirés par ce déploiement de sentiments religieux et de pompe chrétienne.

Vu l'antiquité des faits et le désordre résultant des guerres incessantes du moyen âge, il y a obscurité et diversité dans les versions des historiens au sujet de la manière dont cette précieuse relique, — tenue pour la plus importante du culte chrétien, — est arrivée dans les mains des princes de Savoie.

Le Père Adorno, jésuite gênois, affirme que le St-Suaire fut donné au Cte Amédée V, dit le Grand, lorsqu'il secourut Rhodes, en 1315. Les chevaliers de St-Jean de Jérusalem, chassés de la Palestine par les victoires du sultan Saladin, se retirèrent d'abord dans l'île de Chypre ; mais ne la trouvant point à leur convenance, ils s'emparèrent par la force de celle de Rhodes, sous la conduite de leur Grand-Maître, Foulques de Villaret. Les habitants dépossédés, — Grecs et Sarrasins, — appelèrent les Turcs à leur secours, et bientôt l'île fut cernée par une puissante flotte ottomane et le fort de Rhodes fut assiégé. Malgré leur valeur héroïque, les chevaliers étaient sur le point de succomber, écrasés par le nombre, et ils faisaient appel à ous les princes chrétiens. Le comte de Savoie, se mettant à la tête d'un corps de troupes formé de Français et d'Italiens, s'embarque à Venise, tombe sur la flotte ottomane, détruit une partie des galères et met le reste en déroute. Pour reconnaître un tel exploit, Foulques de Villaret fit don au comte Amédée de la grande relique du St-Suaire qu'il avait emportée de Jérusalem.

L'historien Fleury donne une autre version : selon lui, la relique aurait été portée, de la Grèce en Savoie, en 1453, par la Dame Marguerite de Charny, de la maison de Lusignan, pour être soustraite aux profanations des Turcs qui venaient de s'emparer de Constantinople ; et elle la consigna à Louis I, duc de Savoie, et à sa femme, la duchesse Anne de Lusignan.

Selon Camusat, le St-Suaire se trouvait en France dès l'année 1352, porté par Godefroid de Charny, comte de Villars-Saxel, gentilhomme Bourguignon ; il en aurait fait l'acquisition en Palestine, et le déposa dans l'église de Lirey, en Champagne. Marguerite de Charny, sa dernière descendante, fuyant les horreurs de la guerre qui dévastait alors la Bourgogne, se sauva en Savoie, emportant toutes ses richesses et notamment le St-Suaire, qu'elle remit dans les mains de Louis I et de la duchesse Anne de Lusignan, en 1453.

Malgré le peu d'accord de ces diverses assertions, on peut y retrouver une version d'ensemble et y démêler la probable vérité. Il est peu probable que les chevaliers de St-Jean de Jérusalem, prenant possession violemment de l'Ile de Rhodes et l'enlevant à des peuples infidèles et barbares, aient eu l'imprudence d'y porter, tout d'abord avec eux, la précieuse relique du St-Suaire, risquant sa perte ou sa profanation ; et l'on doit supposer qu'ils la laissèrent en dépôt dans l'île de Chypre (qu'ils venaient d'occuper) et que si le don en fut fait alors au comte Amédée V, la remise en ses mains ne fut point immédiate. Il était donc du devoir des Princes de Lusignan, acquéreurs du trône de Chypre après la perte de celui de Jérusalem, de remettre à la maison de Savoie la relique cédée par les nobles chevaliers.

Les liens intimes qui s'établirent entre les deux maisons rendirent ce devoir plus rigoureux encore. En 1426, Jean II, roi de Chypre, étant en guerre avec le sultan d'Égypte, recourut à Amédée VIII, duc de Savoie, dont il était parent par les femmes. Celui-ci lui envoya un corps de troupes commandées par François de la Palu, que l'on croit fils de Marguerite de Charny. Mais Jean II fut fait prisonnier et emmené au Caire, où il fut retenu dans les fers. Amédée VIII traita avec le sultan et paya la rançon. Jean I reconnut le bienfait en donnant la main de sa fille, Anne de Lusignan, — tenue pour la plus belle princesse de l'Europe, — à Louis I, fils de son libérateur. Puis en 1438, Charlotte de Lusignan, héritière des royaumes d'Arménie, de Chypre et de Jérusalem, épousait son neveu, Louis II de Savoie, fils de Louis I, et léguait ses droits sur les trois couronnes à cette même maison de Savoie, lui confirmant la possession de l'insigne relique.

Cette possession est attestée par des médailles frappées en 1453, montrant, d'un côté, le St-Suaire porté par un ange en manière de trophée, avec l'inscription : *Sancta Sindon D. nostri* JESU CHRISTI, 1453, et sur l'autre face, la figure du prince Louis I et son nom.

D'accord avec la duchesse Anne, celui-ci fit construire une chapelle de marbre dans le couvent des Franciscains de Chambéry, où le St-Suaire fut solennellement déposé et chaque année, le samedi saint, il était exposé à la vénération des fidèles. En 1532, le feu détruisit la chapelle ; mais, par une faveur que l'on doit croire céleste, la châsse fut trouvée intacte au milieu des débris consumés. Ce fait entraîna la décision de porter le St-Suaire en Piémont, où il fut déposé successivement dans diverses villes. La Savoie le pleura et le pleure encore ; mais les ducs de Savoie, habitant plus ordinairement de l'autre côté des monts, ne voulurent plus s'en séparer. Charles-Emmanuel I (contemporain de Henri IV) le portait avec lui, même à la guerre. Il nourrissait le projet, comme son père le grand Emmanuel-Philibert, de faire construire à Turin une autre chapelle, plus riche encore que la première. Ce fut son petit-fils, Charles-Emmanuel II, qui en réalisa la pensée, la faisant mettre à exécution par un architecte, alors de grand renom, le Père Guarino Guarini, de l'Ordre des Théatins. Commencée en 1657, elle fut terminée en 1694, et fut construite entre la cathédrale de St-Jean et le palais royal, reliée à l'un et l'autre édifice, en les dominant, de manière à former un groupe d'une singulière majesté. Quelques critiques lui reprochent de s'éloigner du classique, mais elle n'en est pas moins tenue pour un chef-d'œuvre.

C'est une rotonde, sans aucune ouverture, entièrement construite en marbre noir, avec décors en bronze. Malgré la sévérité de tels matériaux, le coup d'œil est prestigieux par la richesse architecturale avec laquelle ils sont employés. Ce sont de hauts pilastres divisant en huit faces la rotonde, des arcs majestueux, des niches soutenues par d'élégantes colonnes, des rosaces formées de fines nervures, des balustres en bronze doré ranimant l'effet général ; et au-dessus de ces riches parois, s'élève la coupole, à fenêtres cintrées, se terminant par des arceaux superposés, d'une légèreté aérienne et faisant pénétrer la lumière dans l'enceinte sacrée.

Au centre de la rotonde est un large autel, à double table, élevé de plusieurs degrés au-dessus du sol, pavé de marbre blanc et noir, avec incrustations d'étoiles en cuivre luisant. Sur l'autel, pose un catafalque si élevé, qu'il paraît remplir la hauteur de l'édifice. Le travail en est entièrement exécuté en bronze doré ; et au centre on voit, sous une custode en cristal, la châsse en argent contenant la sainte relique. Des lampes brûlent constamment à l'entour. Trois clés la ferment, dont l'une est entre les mains du roi et les deux autres, entre celles de l'archevêque et de la municipalité de Turin. Une balustrade en porphyre entoure l'autel et sur les deux côtés des degrés qui y montent, sont deux anges de marbre blanc, en adoration.

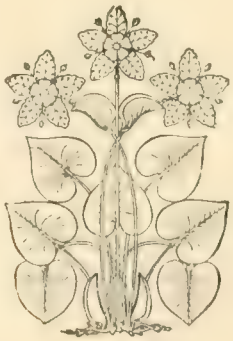
Le roi Charles-Albert a eu l'heureuse idée de compléter la décoration de la chapelle en plaçant dans les quatre grandes niches de l'enceinte des mausolées de marbre blanc, d'excellente exécution ; ils renferment les cendres de quelques princes de Savoie, notamment celles du constructeur de la chapelle Charles-Emmanuel II, et celles de Thomas de Carignan, chef de sa branche.

Il existe une relation indiquant les traces de sang sur le St-Suaire, fut écrite en 1750, par Claude-François Beaumont, premier peintre du roi de Sardaigne, Charles-Emmanuel III, chargé d'en faire l'examen. « Le contour du corps, dit-il, tant en dessous qu'en dessus, se distingue très bien, et surtout les jambes et la plante des pieds sont dessinés à merveille. Les mains font voir une trace de sang qui part du milieu de la main et arrive au corps à la hauteur de la taille. Tout le dessin du corps se suit sans interruption mesurant une longueur de 42 pouces (à peu près un mètre soixante-dix centimètres). En dernier lieu, la figure est particulièrement distincte, quoique gonflée et ensanglantée, et avec la barbe et les cheveux entortillés. »

L'usage fut établi d'exposer la sainte relique à l'occasion du mariage de l'héritier de la couronne, avec le cérémonial le plus imposant. La troupe était sous les armes et rendait les honneurs militaires, en même temps que le canon saluait de 101 coups. Tous les corps de l'État assistaient en grande tenue ; et le sacré linceul, sorti de la châsse et porté par les prélats les plus éminants était montré à l'assistance et à tout le peuple, prosterné, des balcons du *palais Madame*, — ancien palais ducal, — au centre de la ville.

Lors du mariage de Victor-Emmanuel II avec Marie-Adélaïde d'Autriche, ce cérémonial fut encore maintenu. Pour celui du roi Humbert, — vu l'abolition des formes du pouvoir absolu par la concession du statut, et la reconnaissance de la liberté des cultes, — la représentation officielle ne fut pas imposée ; mais elle se fit spontanément avec un tel élan, que la fonction ne perdit rien de son splendide caractère de religion et de patriotisme. Pour celui du prince de Naples, célébré à Rome il y a deux ans, la permission était déjà donnée d'exposer le St-Suaire à l'occasion des centenaires que célèbre cette année le clergé de Turin, — et une cérémonie qui entraîne tant de frais et de déplacement ne pouvant être renouvelée à si peu de temps d'intervalle, — il fut décidé de combiner les deux motifs dans une même exposition, la rendant ainsi plus solennelle.

Ctesse DE FAVERGES.



Imprimé par Desclée, De Brouwer et Cie

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

41me Année. — 4e Série.

Tome IX (XLVIIe de la collection).

4me livraison. — Juillet 1898.

La Crosse de S. Étienne de Perm (XVe siècle).

Vie de S. Étienne (1).

SAINT Étienne était le fils d'un nommé Siméon Khrap, sacristain (2) d'une église cathédrale de la ville d'Oustioug la Grande (gouvernement de Vologda) (3); sa mère se nommait Marie. Aussitôt qu'il commença à apprendre l'alphabet, le jeune Étienne se mit avec ardeur à l'étude de la langue zyriane ou permienne, suivant ainsi son goût personnel. Souvent il se promenait sur les rives pittoresques de la rivière Youg; là, il rencontrait des Permiaques, des Zyrianes, qui venaient faire leur marché. L'enfant demandait à son père des renseignements sur les représentants de ces peuplades inconnues, dont les costumes étranges, les traîneaux attelés de rennes et la grande quantité de fourrures apportées pour être vendues frappaient son imagination. Ces gens, lui répondait le père, sont des Permiaques et des Zyrianes, ils habitent des forêts vierges à une journée de distance de notre ville; ils ne possèdent pas d'alphabet, ils ont leurs prêtres et leurs idoles et ne permettent pas aux Russes de pénétrer sur leurs territoires. Ces paroles piquèrent la curiosité d'Étienne. Il tâcha d'assister, le plus souvent possible, au marché d'Oustioug pour étudier à fond la langue de ces païens. Il se l'assimila bientôt d'une façon si complète, qu'il étonna ces peuples eux-mêmes par la pureté de son accent. Pendant son adolescence, Étienne, déjà très pieux, consacrait tous ses loisirs à la lecture de la Bible. Devenu jeune homme, il résolut de quitter sa ville natale et de se faire moine. Il fixa son choix sur le monastère de St-Grégoire le Théologien, à Rostof la Grande. Là, il étudia

1. La vie de S. Étienne est un précieux document relatant l'influence exercée par la Russie dans les contrées orientales de ce pays dès le XIVe siècle, c'est-à-dire longtemps avant la conquête. De plus, cette vie retrace les faits sculptés sur le revêtement de la crosse dont nous reproduisons ici les registres.

2. Mgr Macaire, *Histoire de l'Église russe*, IV, 126.

3. A l'embouchure *(oustié)* de la rivière *Youg* qui, avec la *Soukhona*, forme la *Dvina* du Nord.

le grec et reçut assez rapidement le titre d'archidiacre. Durant son séjour au monastère, il conservait l'idée d'aller prêcher le christianisme aux Permiaques (1). Afin d'être entièrement armé pour sa mission, il composa un alphabet zyriane, puis traduisit en cette langue la Bible et les livres à l'usage du culte.

Détails du revêtement en ivoire. (Premier registre.)

Avant d'aller chez les païens, il se rendit à Moscou, où il désirait obtenir la bénédiction du métropolite. Le métropolite Alexis étant mort, son remplaçant Gérasime, évêque de Colomna, le fit moine, prêtre, et le bénit en 1379, avant qu'il ne partît prêcher en Biarmie (1). Après avoir reçu des mains

1. Les Permiaques sont des Finnois divisés en deux branches, les Permiaques et les Zyrianes. Ce sont, comme les Ostiaks, des Finnois, ou mieux, des Finno-Ougriens.

1. La Biarmie comprenait le territoire constituant maintenant les gouvernements d'Arkhangel, de Vologda et de Perm.

de l'évêque des corporaux, des particules de saintes reliques, du saint chrême et des saufs-conduits du grand duc Démétrius Ivanovitch (le futur vainqueur de Koulikovo), il retourna à Oustioug et descendit la Dvina du Nord jusqu'à l'embouchure de la Wytschegda [1], là où commencent les habitations des païens zyrianes. Ceux-ci

Détails du revêtement en ivoire. (Deuxième registre.)

vivaient alors dans leurs immenses forêts et subissaient complètement l'influence de leurs prêtres. Ils adoraient deux principales idoles : le Woïpel et la Baba d'or (zolotaïa baba). Ils avaient une vague idée d'un esprit créateur de l'univers qu'ils appelaient Ekk ; cette dernière divinité n'a pas été

1. Affluent de la *Dvina* du Nord.

présentée sous la forme d'une idole. La croyance et la personnification d'une puissance créatrice chez ces païens vint en aide à S. Étienne pour prêcher le monothéisme chrétien.

Le premier village zyriane rencontré par l'apôtre, à l'embouchure de la Wytschegda, nommé autrefois Pyrasse, est aujourd'hui appelé Cotlasse ; il est situé à 60 verstes d'Oustioug.

Bientôt les habitants de Pyrasse embrassèrent le christianisme ; on prétend même qu'une église y fut fondée à cette époque.

Les païens, excités par leurs prêtres, en voulaient alors à la vie de S. Étienne. Tantôt ils l'entouraient, le menaçant de leurs haches; tantôt ils l'attaquaient, lançant contre lui des flèches. Une fois même, ils l'enveloppèrent de paille afin de le brûler vivant. Mais Dieu le sauvait toujours.

L'idolâtrie se concentrait dans le village Gamm, à 200 verstes de Cotlasse. S. Étienne se rendit à Gamm et brûla, dans une forêt des environs, un temple païen avec ses idoles. Attirés par la fumée, les habitants accoururent et menacèrent l'intrépide missionnaire, mais il les arrêta par la force de sa parole. Ayant remporté peu de succès à Gamm, Étienne se rendit à Oust-Wyme au centre de la Biarmie ; là résidaient les meilleurs représentants du peuple zyrian. Ses sermons eurent un grand retentissement. L'église de l'Annonciation fut alors fondée à l'embouchure de la Wyme, et le service y fut célébré dans la langue du pays. C'est alors que les plus opiniâtres païens, effrayés des succès du propagateur du christianisme, appelèrent à la défense de leur ancienne religion leurs compatriotes de Kniage-Pogoste et ceux des sources de la Wytschegda, qui accoururent au nombre de plus d'un millier. Ils arrivèrent à Oust-Wyme en bateaux et armés. Ils voulurent tuer Étienne, mais ils furent aveuglés par une force mystérieuse et le saint leur pardonna.

Étienne choisit pour demeure une pauvre cabane située près d'un temple païen et abritée par un vieux et énorme bouleau très vénéré par les païens et appelé « bouleau espiègle ». Ils sacrifiaient à cet arbre de précieuses fourrures qu'ils pendaient aux branches pour lui demander des augures.

S. Étienne abattit le bouleau et le fit brûler ainsi que le temple. Il construisit sur son emplacement l'église de l'archange Michel. Il fonda et mit sous sa protection une école chrétienne d'où sortirent les premiers prédicateurs indigènes. Plusieurs Zyrianes, vaincus par la force morale du saint, embrassèrent le christianisme. Les nouveaux enfants de l'Église apportaient très souvent à leur père spirituel des peaux de zibelines et d'autres précieuses fourrures ; au lieu de les sacrifier aux idoles ou au bouleau sacré, Étienne les refusait ou les faisait brûler, imitant ainsi les apôtres. Profitant des sympathies croissantes qu'il s'était acquises parmi le peuple, Étienne bâtit encore une église sous le vocable de St-Nicolas, à Oust-Wyme. Les succès grandissants de S. Étienne troublèrent Pame, le grand prêtre païen qui habitait Kniage-Pogoste. Celui-ci provoqua S. Étienne dans une discussion publique, mais il fut vaincu par la force des paroles saintes. Alors il lui proposa de prouver, à l'aide du feu, la vérité de la religion chrétienne. Un grand bûcher était allumé, Étienne voulut y monter et engagea Pame de le suivre, celui-ci eut peur et le peuple le condamna à mort ; le saint le délivra, lui rendit la liberté, après qu'il l'eut fait jurer de ne pas propager la paganisme dans la Permie. Le grand-prêtre s'éloigna, prit le chemin de la Sibérie et fonda le village

Altym sur les bords de l'Ob parmi les Ostiaks de Béréozof.

Aussitôt que la nouvelle de la déroute de Pame se fut répandue dans le pays, une foule nombreuse d'indigènes, désireux d'embrasser la nouvelle religion, se rendit auprès du saint. Ils furent baptisés dans les eaux de la Wyme et de la Wytschegda. Les plus

Détails du revêtement en ivoire. (Troisième registre.)

opiniâtres de ces païens s'enfuirent aux limites extrêmes de leur territoire et de là commencèrent à attaquer les villages chrétiens. Étienne leur opposa la puissance du grand-duc de Moscou qui prit les nouveaux chrétiens sous sa protection.

Sept ans après son arrivée en Permie, Étienne partit de nouveau pour Moscou dans le but de demander un évêque pour les Zyrianes. Il y arriva en 1383 et fut reçu à bras ouverts par le métropolite Pimen et par le grand-duc Démétrius Donskoï.

Étienne fut consacré évêque et retourna en Permie, après avoir reçu du grand-duc plusieurs droits politiques et administratifs. Dès son retour, il érigea l'église de l'Annonciation en cathédrale et celle de l'archange Michel en chapelle de l'évêque. Auprès de ce dernier sanctuaire, il fit bâtir quelques cellules et fonda de la sorte le pre-

Détails du revêtement en ivoire. (Quatrième registre.)

mier couvent de la région où il recevait les vieux Zyrianes. Puis il fonda encore plusieurs monastères, entre autres le couvent sous le vocable de St Étienne, son patron, à 50 verstes de Oust-Syssolsk ([1]), à l'endroit où se trouve actuellement le village Wotscha.

1. A l'embouchure de la *Syssola*, affluent de la *Dvina* du Nord.

Là, l'office divin se célébrait en langue du pays, afin que l'on pût propager le christianisme parmi les habitants des bords de la Syssola et de la Louza. La fondation du couvent du Sauveur, sur les bords de la Wytschegda, à 150 verstes de Oust-Syssolsk, est aussi attribuée à S. Étienne, dans le but de faire pénétrer le christianisme

Détails du revêtement en ivoire. (Cinquième registre.)

jusqu'aux sources de la Wytschegda. Un autre monastère fut encore établi par l'évêque Étienne à Yarensk, du côté occidental d'Oust-Wyme, à l'endroit où s'élève actuellement l'église de la Protection de Notre-Dame.

A son retour de Moscou, Étienne vit régner, durant quelques années, une paix

profonde en Biarmie. Mais en 1385, les Vogouls envahirent les villages habités par les Zyrianes chrétiens, situés à la source de la Wytschegda et de la Syssola. Après avoir tout dévasté, ils s'approchèrent d'Oust-Wyme [1]. A cette nouvelle, S. Étienne envoya un courrier à Oustioug pour demander du secours et ordonna à tous les habitants

Détails du revêtement en ivoire. (Sixième registre.)

d'emporter avec eux tout ce qu'ils possédaient et de se réfugier sur deux collines fortifiées où se trouvaient la cathédrale et le couvent. Le danger était grand, mais le missionnaire ne perdit pas courage. Revêtu des ornements sacerdotaux, entouré de son

1. A l'embouchure de la *Wyme*, affluent de la *Dvina* du Nord.

clergé et de quelques Zyrianes, il remonta la rivière en bateau à la rencontre des païens.

Les Vogouls, effrayés par la pompe qui entourait le prélat, s'enfuirent et n'osèrent plus attaquer les chrétiens, craignant le moine Steppe (diminutif d'Étienne). Cette même année, les habitations situées sur l'autre rive de la Wytschegda furent dévastées par des Ouchkouiniks [1], pirates de

Détails du revêtement en ivoire. (Septième registre.)

Novgorod la Grande. Étienne apparut soudainement au milieu d'eux et leur persuada de donner la paix aux Zyrianes et de payer les dommages causés par eux. Mais l'invasion des Ouchkouiniks se renouvela; alors, pour sauvegarder son peuple, Étienne résolut d'aller à Novgorod, il y fut reçu avec

1. La jeunesse novgorodienne faisait des incursions dans le pays de l'Est par bateaux légers, *ouchkoui*, d'où leur surnom d'*Ouchkouiniks*.

honneur. Le *possadnik* (président de la commune) et l'archevêque de Novgorod prirent part à l'assemblée populaire, et la cause d'Étienne fut gagnée. Il revint chez lui avec de riches dons qu'il distribua à ceux qui avaient souffert de l'invasion. En 1386, une grande famine éclatait en Biarmie (1). S. Étienne multiplia ses efforts pour combattre le fléau, il fit venir du pain d'Oustioug et de Vologda pour nourrir les affamés. Le peuple s'était sauvé dans les forêts, fuyant les commissaires du grand-duc de Moscou qui leur réclamaient le tribut annuel. Étienne envoya une lettre au grand-duc Démétrius, qui affranchit immédiatement les Zyrianes de tous leurs arrérages et qui ordonna de retenir ses fonctionnaires trop zélés. Dès que la famine fut terminée, Étienne reprit ses prédications et visita les parties les plus lointaines de son diocèse, baignées par la Vichera (2), la Venegda, remonta la Syssola et la Louza (3), parvint même jusqu'aux limites de la grande Permie vers les sources de la Kama et de la Tchoussovaïa.

En 1389, mourut le grand-duc Démétrius. L'évêque Étienne était mandé au concile de Moscou en 1390, pour juger, avec les évêques russes et grecs, la cause d'Euthyme Wislene, évêque de Tver. Il se présenta au nouveau grand-duc, lui demanda de protéger les Zyrianes contre les fonctionnaires moscovites qui, profitant de leur éloignement du centre administratif, ruinaient le peuple. C'est ici qu'il convient de citer une légende concernant ce voyage. Pressé d'arriver à la ville, le temps manquait à Étienne pour aller voir son illustre contemporain Serge, moine de Troitza, il s'arrêta à dix verstes de distance, fit une fervente prière et s'adressant à S. Serge, il dit: « Pax tecum, mon frère spirituel. » — S. Serge, qui était alors à table avec les moines, se leva, fit un salut jusqu'à terre et répondit à S. Étienne en ces termes : « Réjouis-toi, pasteur du Christ ; que la paix du bon Dieu soit avec toi. »

Les présents du nouveau grand-duc, du métropolite et des boyards qu'Étienne rapportait en Biarmie étaient très riches. Ces dons servirent à fonder un hospice qui fut mis sous la protection de l'église St-Michel.

Deux ans après, les habitants de Viatka, chassés par les Tartares, envahirent les villages voisins des Permiaques. Étienne les éloigna après leur avoir persuadé de reprendre leurs terres aux Tartares, ce qu'ils firent avec succès.

En 1396, le métropolite invita de nouveau S. Étienne à venir à Moscou: il avait à peine dépassé sa cinquantième année, mais ses grands labeurs avaient affaibli son corps. Il sentait qu'il allait entreprendre son dernier voyage. Rassemblant le troupeau bien aimé de ses fidèles, il dit son dernier sermon. Puis il partit pendant que ses disciples versaient des larmes. A peine arrivé à Moscou, Étienne tomba malade et mourut le 26 avril 1396. Il fut enterré à Moscou dans l'église « du Sauveur dans la forêt » (Spass na Borou), située dans la cour du grand Palais du Kremlin (1).

Histoire de la Crosse.

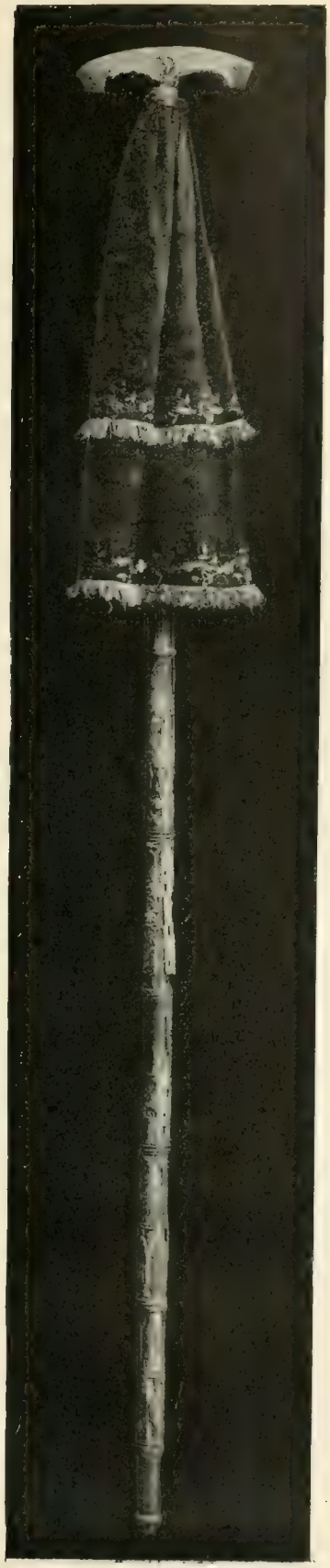
La crosse, le bâton de S. Étienne, était une simple tige en bois terminée à sa base par une pique en fer, quadrangulaire, qui servait à la fois d'appui et de défense.

1. A l'époque où vivait S. Etienne, la région correspondant aux territoires actuels des gouvernements d'Arkhangel et de Vologda formait la grande Permie ou Biarmie.

2. La *Vichera* est un affluent de la *Wytchegda*.

3. La *Louza* est un affluent de l'*Youg*.

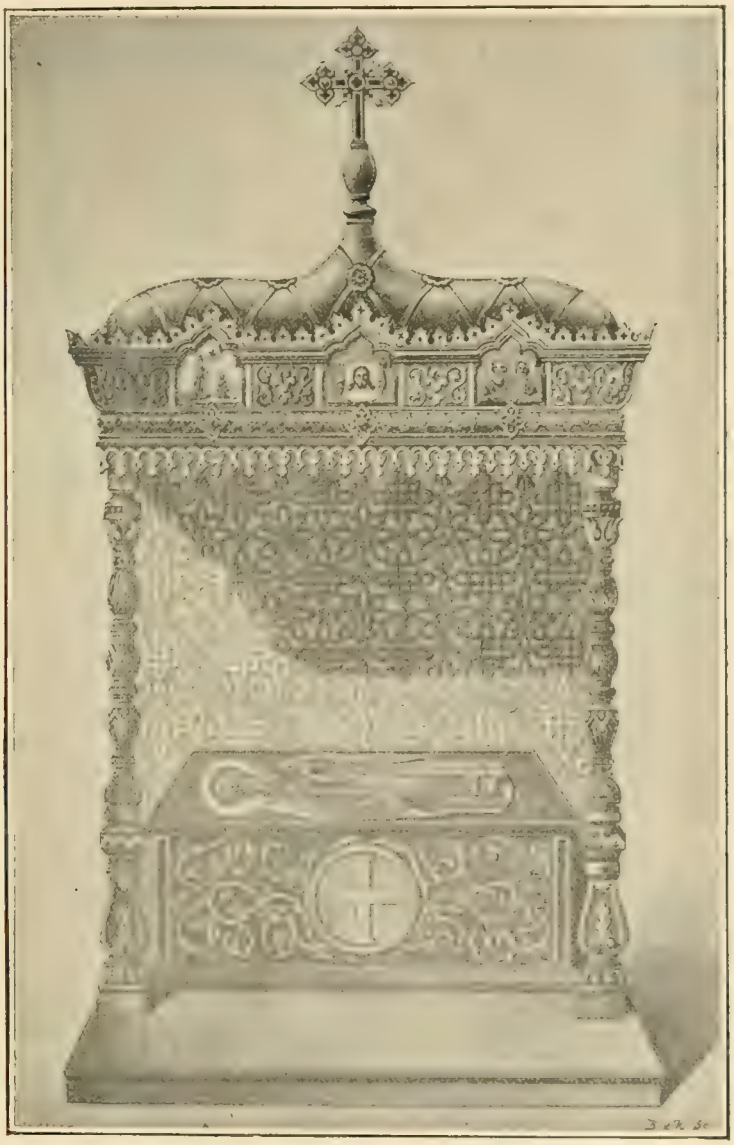
1. Ces documents sont empruntés au livre intitulé : *Le Saint du Christ, Étienne, missionnaire du pays de Perm*, ouvrage rédigé par V. J. Chemiakine et approuvé par le conseil scolaire du saint Synode. Moscou 1896.



Crosse de saint Etienne de Perm, conservée à la cathédrale de Perm.

Ornée à une époque que nous avons cherché à préciser [1], cette crosse est restée jusqu'en 1612 auprès du tombeau du saint au Kremlin de Moscou dans l'église de « Spass na Borou ». On pense qu'à l'époque des troubles (1612), l'hetman Khodkevitch apporta en Pologne la crosse en question avec beaucoup d'autres objets remarquables.

L'archevêque de Lithuanie, Joseph, a informé le saint Synode que, pendant son



Tombeau de saint Étienne de Perm au Kremlin de Moscou.

séjour au monastère de Souprasle, en Lithuanie, il a vu à différentes reprises cette crosse dans la sacristie. On ignore comment et à quelle époque le couvent s'était procuré cet objet. L'archevêque Joseph obligea son vicaire l'évêque Ignace à prendre la crosse au monastère et à la présenter au saint

1. Les sculptures entourant la crosse sont d'autant plus curieuses que, remontant à l'époque de la conquête russe, elles nous montrent comment on représentait alors les scènes dont cette contrée était le théâtre.

Synode. La question de la cession de cette crosse à la cathédrale de Perm et du dédommagement réclamé par le monastère fut tranchée à Vilna, où l'on considéra cette cession comme une offrande. Dans son rapport au saint Synode, l'archevêque de Lithuanie déclare ne pas trouver d'obstacles à la transmission de la crosse à la cathédrale de Perm, et considère justifiée la demande du monastère ; il ajoute que la crosse n'est pas seulement une sainte relique mais une antiquité nationale et artistique. Il espère que le diocèse de Perm trouvera moyen de venir en aide au monastère de Souprasle dont la situation pécuniaire laisse beaucoup à désirer. La sacristie est bien pauvre, et les énormes bâtiments ont besoin de réparation. Le saint Synode, considérant que la crosse de S. Étienne, n'ayant pas pour le monastère l'importance qu'elle a pour le pays où cet évêque propagea la foi, décida que le monastère serait dédommagé. La crosse fut adressée à S. É. l'archevêque de Perm, Arcady, pour la cathédrale de cette ville avec le décret du saint Synode, daté du 18 octobre 1849. C'est dans la cathédrale de Perm que j'ai pu, grâce à l'excessive bienveillance de l'archevêque Pierre, étudier la crosse en question. Les registres en dents de morse sculptés et ajourés ne sont malheureusement pas tous en bon état. Ils recouvrent le bâton qui est la relique et sont réunis par des anneaux en bronze doré. Je me demande si ces registres se trouvent encore dans l'ordre qu'ils occupaient jadis ou bien si cet ordre a été interverti. Je serais presque tenté de le supposer.

Date de la Crosse.

Le bâton même, en bois de cyprès ou de mélèze, était la crosse (en russe *possokh*) de saint Étienne. Il fut déposé à Moscou, auprès du tombeau de ce saint et revêtu plus tard de sculptures ajourées, travail spécialement fait dans le Nord de la Russie. Ces sculptures, en défenses de morse, formant étui, permettaient de voir la relique et représentaient des épisodes de la vie de l'apôtre ; elles étaient réunies par des anneaux en bronze doré, et leur sommet offrait la forme d'un tau. A quelle époque cette crosse fut-elle ainsi revêtue ?

Grâce aux documents fournis par M. Soultanoff, on peut fixer la date de ce travail à la fin du XVe siècle. Il est postérieur à la mort de l'évêque, puisque l'inscription qu'on y trouve renferme ces mots : « et les infidèles se sont réjouis de sa mort (1). »... Il est antérieur à sa canonisation, car une autre inscription se traduit ainsi : « ce sont les faits d'Étienne, évêque de Perm ». Le mot « Saint » ne se trouve pas dans cette inscription, car S. Étienne ne fut canonisé qu'au commencement du XVIe siècle.

Les détails de l'œuvre artistique trahissent des formes habituelles au XVe siècle.

Voici les renseignements comparatifs qui placent cette œuvre d'art à la fin du XVe siècle.

1° On conserve dans la sacristie patriarcale de Moscou la mitre du patriarche Job de Constantinople (1595) analogue à celle d'un des personnages figurés dans le registre 4 des sculptures de la crosse.

2° Dans la vie de saint Nicolas, manuscrit du commencement du XVIe siècle, appartenant à la Société des Anciens Textes russes, certaines miniatures reproduisent des flambeaux de la forme typique de ceux représentés dans le 4e registre (2).

1. Les épreuves photographiques que j'ai pu me procurer ne permettent pas de déchiffrer, quant à présent, les nombreuses inscriptions qui accompagnent chaque registre.

2. Voir la publ. du manuscrit, Pl. XVI, fig. 140.

3° C'est à la fin du XVe siècle que les encensoirs avec chaînes apparaissent en Russie.

4° Dans la gravure représentant l'ambassade envoyée par Jean le Terrible à l'empereur d'Allemagne (1576) et conservée à la Bibliothèque impériale de St-Pétersbourg, figurent, parmi les dons offerts à l'empereur, des paquets de quarante zibelines « Sorok sobolei ».

On voit dans les 2e et 7e registres des sculptures de la crosse, des personnages offrant des peaux disposées de la même manière, pendues par la tête. (C'est à l'époque de Jean le Terrible que la Sibérie a été acquise à la Russie.)

5° Dans le registre 2, on retrouve des coiffures coniques ressemblant aux casques pointus des soldats peints dans les miniatures des saints Boris et Gleb, manuscrits du XVIe siècle de la Bibliothèque impériale de St-Pétersbourg. Les mêmes casques se retrouvent dans la scène de guerre sculptée sur bois ornant le trône dit de Wladimir Monomaque qui est de l'époque de Jean le Terrible. Ce trône est conservé à la cathédrale de l'Assomption à Moscou. On retrouve ces mêmes casques dans les annales de Nestor, manuscrit enluminé de la fin du XVe ou au commencement du XVIe siècle, manuscrit dit de Radziwil de Kœnigsberg. Outre les casques, on trouve dans le même manuscrit des mitres semblables à celle signalée plus haut.

6° Les manches longues de personnages laïques que l'on remarque dans le registre 6 sont de la même forme que celles des miniatures du livre des tzars (annales russes du XVIe siècle ; Bibliothèque patriarcale). Ces miniatures représentent des épisodes du règne de Jean le Terrible. Dans les mêmes miniatures, la coiffure des moines ressemble à celles qui figurent dans le registre 2.

7° Les vêtements capitonnés représentés sur plusieurs registres se voient dans les miniatures du Psautier, manuscrit du XVe siècle, terminé en 1485 dans la ville d'Ouglitch à l'époque du grand duc Jean Wassiliévitch. Ce manuscrit est l'œuvre de Théodore Clementief Charapof. Dans ces miniatures, on remarque une couronne (royale ou tzarienne) de la même forme que celle portée par un tzar ou un prince sur le registre 3.

8° Les cuirasses composées de pièces quadrangulaires portées par les personnages coiffés de casques pointus et montés sur des bateaux (voyez 2me registre), sont analogues à celles nommées *Kouïak*, qui ont été employées en Russie depuis le XIVe jusqu'au XVIIe siècle. Voir la pl. 33 de l'ouvrage de M. Viscovatow intitulé, *Description historique des habits et des armes des troupes russes*, St-Pétersbourg, 1841-62.

9° Les bateaux que l'on prendrait volontiers pour des bateaux varègues ou *wikings*, dont une extrémité est ornée d'une tête d'animal, ressemblent à ceux qui sont représentés sur un psautier illustré de la fin du XVe siècle.

Baron de Baye.

La cathédrale de Senlis.

AVEC la cathédrale de Senlis nous sommes sur la terre natale du gothique, sur le sol même où cet art incomparable a germé et s'est développé pour ensuite rayonner sur toute la France, sur toute l'Europe chrétienne du moyen âge. Aussi Notre-Dame de Senlis, malgré les importantes retouches dont elle a été l'objet, mérite-t-elle une étude attentive. Dans cet édifice nous trouvons l'architecture ogivale telle qu'elle fut à son origine, c'est-à-dire simple, pure, sévère, mais aussi svelte, hardie, élégante, pleine de grâce et d'envolée. Si son plan primitif n'avait pas été modifié au XIIIe siècle par l'adjonction d'un transept, si ses voûtes, ses fenêtres et ce premier transept n'avaient pas été refaits au XVIe, cette cathédrale aurait une valeur exceptionnelle. Toutefois, on sent que la conception primordiale du gothique plane encore sous ses arcades et s'affirme dans les lignes de cet étonnant clocher qui semble en deux bonds vouloir atteindre l'azur. Dans le vaisseau règne une douce obscurité qui n'a rien des ténèbres dans lesquelles paraissent plongées pour l'éternité Notre-Dame de Paris et Notre-Dame de Chartres. Ici c'est le jour affaibli d'une forêt laissant passer la lumière entre les feuilles de ses grands arbres. L'antique Senlis était la capitale des Silvanectes, de ceux qui sont attachés aux bois, qui vivent dans les futaies. Or, à Senlis comme à Chartres, qui fut aussi une terre essentiellement celtique, la forêt s'est pétrifiée, le bois est devenu pierre. Comment ce miracle s'est-il opéré ? Par l'effet de ce principe d'hérédité qui se perpétue à travers les âges, de cet instinct profond auquel les masses obéissent même inconsciemment. Au XIIe siècle les anciennes traditions se conservaient, agissant sourdement dans cette France qui avait été la Gaule. Aussi ne faut-il pas s'étonner de voir l'art gothique naître au milieu d'un peuple qui, pendant une longue suite de siècles, avait adoré les pierres, les fontaines et les arbres ([1]). Cet art a été le réveil de la Gaule devenue chrétienne, mais aimant encore à retrouver dans le présent l'image affaiblie de son passé. Nous n'avons pas la pensée de reprendre la doctrine de l'évêque Warburton et de Châteaubriand, qui veulent que l'architecture gothique soit née de la vue des forêts ; mais nous dirons que, soit effet du hasard, soit volonté réelle des constructeurs, il y a dans cette architecture une combinaison de lignes, une ornementation, dont l'ensemble rappelle ces forêts. Cela se voit, se sent, se touche, et par conséquent ne peut être discuté.

Notre-Dame de Senlis fut commencée en 1155, sous l'épiscopat de son évêque Thibaut. En 1184 l'édifice était terminé, sauf les parties hautes du portail et le clocher sud. On en fit la dédicace en 1191. Vers 1240 le clocher sud reçut sa flèche, mais le clocher nord ne fut pas achevé. Le transept alors n'existait pas. Il fut ajouté vers 1250. M. le chanoine Müller, curé de Saint-Leu d'Esserent, dont la science

1. *Décret du Concile d'Arles* en 452 ; *Capitulaires de Charlemagne :* Aix-la-Chapelle 759, Francfort 794, qui défendent le culte des pierres, des arbres, des fontaines, lequel persistait encore au Ve et même au VIIIe siècle dans certaines régions de la France, malgré l'introduction du polythéisme romain et l'établissement du Christianisme.

archéologique est connue de tous, a acquis la preuve de cette adjonction au XIIIe siècle, lors des fouilles qui eurent lieu dans le sol de l'église, en 1887, pour l'établissement d'un calorifère (1). Au XVIe siècle, de 1502 à 1556, ce transept fut refait dans le style du XVe, sauf les parties suivantes : le pilier isolé du croisillon Nord, les piliers engagés de la première chapelle du pourtour du chœur dont le pilier isolé forme l'un des angles, les colonnettes engagées dans les deux piles du chœur, trois piliers seulement de la première chapelle du chœur, au Sud, et enfin les colonnettes du triforium engagées dans les deux piles du chœur. A ce moment on refit également les voûtes de la nef qui furent exhaussées, celles des bas-côtés, les hautes fenêtres, et on construisit les chapelles de la nef, et la grande chapelle du pourtour du chœur à droite. Là travaillèrent Gilles Hazard, maître des œuvres de la ville de Senlis, Michel de Bray, Jean Lescot, qui était peut-être un parent du célèbre Pierre Lescot, Pierre Chambiges, fils de Martin Chambiges et le deuxième de cette dynastie de constructeurs qui va du XVe au XVIIe siècle, et surtout Jean Dizieulx, lieutenant du maître des œuvres de maçonnerie du roi pour le bailliage de Senlis, qui fut, comme le dit si justement M. Cloquet (2), une des gloires de cette ville. On ignore la part qui revient à chacun d'eux dans ce grand travail ; toutefois il est reconnu que Jean Dizieulx (3) commençait le croisillon Nord en 1532, et terminait le croisillon sud en 1556. Quelle que soit notre admiration pour les maîtres du XIIIe siècle, nous dirons cependant que l'idée d'ajouter après coup un transept à Notre-Dame de Senlis, ne fut pas une idée heureuse. Pour faire cette adjonction, il fallut prendre à la nef deux travées et demie, ce qui lui fit perdre sa longueur rationnelle, et altéra un peu l'ordonnance de l'édifice. Nous avons déjà émis ailleurs cette opinion, que le transept qui brise entre la nef et le chœur les lignes horizontales de la construction, ne nous semble pas indispensable. Ainsi Saint-Étienne de Bourges qui n'a pas de transept, est cependant un édifice de premier ordre qui partage avec Paris, Reims, Amiens, Rouen, Beauvais et Chartres l'admiration générale.

Ceci dit pour éclairer ce qui va suivre, prenons Notre-Dame de Senlis telle que les siècles l'ont faite et étudions-la au double point de vue de la construction et de l'ornementation.

L'édifice se compose d'un porche intérieur d'une seule travée ; d'une nef à quatre travées avec triforium, bas-côtés et chapelles latérales ; d'un transept à cinq travées, et d'un chœur dont la partie droite est formée de cinq travées et le rond-point de sept travées. Ce chœur a un triforium, comme la nef, et un pourtour orné de onze chapelles.

Le porche intérieur présente des arcs brisés surélevés aux arcades de sa partie droite et de sa partie gauche qui supportent les tours. Quant à sa partie médiane, elle a perdu son ampleur, sa physionomie primitive, par la construction d'une lourde maçonnerie, relativement moderne, sur laquelle sont placées les orgues. Une fenêtre éclaire ce porche à chacune de ses extrémités.

La première travée de la nef est large. Un bel arc brisé surélevé, formé d'un tore, d'un plat en retraite, et d'un second tore, surmonte chacune de ses arcades. Deux

1. Müller, *Découvertes archéologiques faites à la cathédrale de Senlis en 1887.*

2. Cloquet, *Les grandes cathédrales du monde catholique*, Notre-Dame de Senlis, p. 195.

3. Bauchal. *Nouveau Dictionnaire des Architectes français :* Dizieulx, p. 38.

piliers, un à droite et un à gauche, composés de trois grosses colonnettes, partant du sol et montant jusqu'à la voûte, séparent cette première travée de la deuxième. Disons, une fois pour toutes, que les arcs brisés de l'édifice retombent sur des colonnettes engagées dans les piliers séparatifs des travées, sauf les sections qui retombent sur les piliers monocylindriques des travées doubles.

La deuxième travée est étroite. Un arc brisé très surélevé, formé d'un simple tore d'un aspect tout à fait primitif, qui rappelle ceux du chœur de Saint-Denis, surmonte chacune de ses deux arcades. Deux piliers à trois grosses colonnettes, semblables à ceux dont nous venons de parler, séparent cette travée des suivantes.

Les troisième et quatrième travées forment ce qu'on appelle une travée double dont les arcs retombent au milieu sur deux piliers monocylindriques. Les arcades de la troisième travée sont plus larges que celles de la quatrième. L'arc brisé de la troisième est l'arc brisé régulier; celui de la quatrième est légèrement surélevé. Ces deux arcs n'ont aussi qu'un tore. Ensuite s'élèvent les deux piles du transept faisant face à celles du chœur.

Au-dessus de ces grands arcs se trouve le triforium. Il est large, mais peu élevé. Puis viennent les hautes fenêtres dont les meneaux flamboyants indiquent l'art du XVe siècle. Ces fenêtres, au nombre de huit, ont deux ou trois lumières, selon la largeur des travées auxquelles elles appartiennent. Enfin, arrive la voûte, élancée, légère, dont les nervures prismatiques et les clefs découpées indiquent également la dernière période du gothique.

Les deux bas-côtés de cette nef s'harmonisent bien avec elle comme hauteur et comme largeur. A l'origine, selon les règles suivies pendant la première période de l'architecture ogivale, il n'existait pas de chapelles dans ces bas-côtés, ainsi que cela se voit encore à Chartres et à Reims, par exemple, dont le plan primitif a été respecté. Mais au XVIe siècle on a défoncé les murs de clôture, et on a construit de grandes chapelles. Six fenêtres les éclairent.

Cathédrale de Senlis - Vue du collatéral Sud.

La nef de Senlis, malgré la réfection de ses fenêtres et de sa voûte, a conservé un aspect archaïque. Lorsqu'on y pénètre on se sent bien au milieu du XIIe siècle, au moment où le gothique naissant avait un charme d'austérité qu'il perdit plus tard. On a dit que la nef de Senlis était trop étroite relativement à sa hauteur. Cette opinion n'est pas la nôtre, car le peu de largeur qui semble lui manquer, lui donne un remarquable élancement.

Le transept, lui aussi, est en proportion avec la nef. Huit grandes fenêtres et deux roses flamboyantes y versent une abondante lumière. Sous chaque rose existe un rang de fenêtres, et les tympans des portes de ses portails sont formés de verrières.

Entrons maintenant dans le chœur.

La première travée de ce chœur est large ; l'arc brisé de chacune de ses deux arcades est formé d'un simple tore. Un pilier à trois colonnettes, semblable à ceux de la nef, sépare cette travée de celles qui suivent.

Les deuxième et troisième travées forment une travée double dont les arcs brisés retombent au milieu sur deux piliers monocylindriques. Ces arcs présentent un simple tore. Ici encore le pilier séparatif à trois colonnettes.

Les quatrième et cinquième travées forment une seconde travée double dont les arcs brisés retombent également sur deux piliers monocylindriques. Ces arcs n'ont aussi qu'un tore. Ils nous ont paru légèrement surélevés. Puis vient le pilier à trois colonnettes qui finit cette partie droite du chœur.

Le rond-point nous offre sept travées. Les arcs brisés de ses arcades, qui n'ont qu'un tore, portent sur six piliers monocylindriques d'une admirable ténuité. Au point de vue de la construction, ce rond-point est ce qu'il y a de plus beau dans l'intérieur de la cathédrale.

Dix fenêtres à deux ou trois verrières, selon la largeur des travées, éclairent la partie droite du chœur. Sept fenêtres à deux verrières éclairent le rond-point.

Le triforium du chœur est semblable à celui de la nef.

Le pourtour de ce chœur a onze chapelles rayonnantes, savoir : trois à droite et trois à gauche correspondant à sa partie droite, et sept correspondant au rond-point. Les premières à droite et à gauche pourraient être considérées comme un bas-côté-est du transept. Elles sont du XIIe siècle, mais elles ont été complètement remaniées au XVIe siècle. Là se trouvent les vestiges indiqués plus haut. Les deuxièmes à droite et à gauche appartiennent en totalité à la construction primitive. Selon M. le chanoine Müller, elles paraissent avoir été des rudiments de transept. Dans celle de droite se trouve un petit escalier qui conduit à la sacristie construite au XIIIe siècle sur l'emplacement d'un antique baptistère. Elle communique avec une sorte d'absidiole, qui, à en juger par sa croisée d'ogives formée de gros tores d'un aspect tout à fait primitif, pourrait être de la fin du XIe siècle ou du commencement du XIIe. La troisième chapelle à droite est du XVIe siècle. La troisième à gauche appartient à la construction primitive. Les croisées d'ogives de ses voûtes, ainsi que son ornementation, ne permettent pas d'en douter. Elle a pu subir quelques retouches, surtout à ses fenêtres, mais ces retouches n'ont pas altéré son caractère. Enfin viennent les cinq chapelles absidales qui terminent le pourtour. Elles sont aussi du XIIe siècle, et ont peu de profondeur, sauf celle du milieu, dédiée à la Vierge, qui a été allongée en 1840. Les croisées d'ogives qui soutiennent leurs voûtes sont formées de gros tores. C'est du gothique primitif qui rappelle Morienval, Poissy et Saint-Étienne de Beauvais. Quinze fenêtres éclairent tout le pourtour très intéressant à étudier au point de vue archéologique. Telle est dans ses grandes lignes la construction de l'intérieur de Senlis. Ajoutons que dans la chapelle du bas-côté gauche de la nef existe encore un escalier qui conduit à l'ancienne Salle du Chapitre, construite au XVe siècle, mais

retouchée depuis. Examinons maintenant l'ornementation de la cathédrale.

***

La flore de l'intérieur de Senlis est celle du gothique à sa première heure. Elle se compose presque uniquement d'acanthe et de nénuphar. L'acanthe domine dans la nef et dans le chœur ; le nénuphar règne en souverain dans le triforium. On ne trouve d'autres feuilles que sur les parties du transept du XIIIe siècle échappées à la destruction, et sur les colonnettes du triforium engagées dans les piles du chœur.

L'acanthe de Senlis est, d'abord, l'acanthe romane proprement dite, c'est-à-dire pointue, et ensuite l'acanthe ronde, se repliant parfois sur elle-même, et dont la nervure médiane est presque toujours perlée en creux. Cette acanthe, ainsi que nous l'avons dit dans un ouvrage précédent (1), pourrait être considérée comme donnant la transformation de la feuille d'acanthe en feuille de vigne. Dans le tableau qui va suivre, sont indiqués les principaux chapiteaux sur lesquels on peut voir et comparer ces deux acanthes.

Il y a dans Notre-Dame de Senlis des chapiteaux de valeur. Les plus remarquables sont ceux qui surmontent les piliers monocylindriques de la travée double de la nef, les piliers également monocylindriques des deux travées doubles du chœur, et les piliers de même style de la deuxième chapelle droite et de la deuxième chapelle gauche du pourtour; en tout huit chapiteaux.

Les six chapiteaux qui couronnent les beaux piliers du rond-point ont été refaits, dit-on, en 1830, par une bande de sculpteurs italiens qui parcouraient la région. Toutefois il nous a semblé que les deux qui surmontent les piliers du milieu étaient authentiques, leurs feuillages d'acanthe ayant un relief, un touffu et un dessin que n'ont pas les autres.

Quant aux chapiteaux de nénuphar du triforium de la nef et du chœur, ils sont affreusement mutilés, et recouverts d'une couche de badigeon d'une épaisseur peu ordinaire.

Sur les chapiteaux des colonnettes du XIIIe siècle qui subsistent dans le transept et dans le triforium du chœur, nous trouvons en partie la belle flore du milieu de ce siècle : le trèfle, la renoncule, la chélidoine, le chêne et le lierre. Nous y voyons aussi l'arum, cette première feuille du gothique qui, cependant, n'apparaît ni dans la nef, ni dans le chœur, et la vigne, la plante préférée de nos premiers artistes. L'existence de ces feuilles prouve bien qu'au XIIIe siècle on avait construit un premier transept auquel a succédé celui du XVIe siècle ; et c'est ainsi qu'avec la flore on peut dater un édifice ou des parties d'édifice. Ces vestiges de l'ancien transept méritent d'être étudiés. On y reconnaît la largeur de composition, la souplesse, le fini d'exécution qui caractérisent les œuvres des maîtres de l'Ile-de-France.

Quant à l'ornementation des parties de la cathédrale qui ont été refaites ou ajoutées au XVIe siècle, elle consiste surtout en clefs pendantes. Celles de la nef, du transept et du chœur sont fines, gracieuses et délicates. Celles des chapelles nous ont paru plus lourdes. On a souvent signalé la clef de la grande chapelle du bas-côté gauche de la nef. Formée par des anges renversés, elle semble un véritable monument suspendu à la voûte. C'est un de ces tours de force comme en exécutaient assez volontiers les artistes de cette époque ; mais il y a loin de ces jeux de constructeurs à la noble simplicité de l'art des XIIe et XIIIe siècles.

1. *La Flore des grandes cathédrales de France*, pp. 8-11.

Tableau de la Flore de Notre-Dame de Senlis.

LES lettres P. M. indiquent les feuilles qui ornent les piliers monocylindriques. Les autres feuilles non suivies de cette indication, se trouvent sur les chapiteaux des colonnettes qui, comme ces piliers, reçoivent les retombées des arcs brisés.

Porche.

Piliers de gauche.	*Piliers de droite.*
Acanthe et nénuphar.	Acanthe et nénuphar.

Nef.

Piliers de gauche.	*Piliers de droite.*
1re Travée.	*1re Travée.*
Nénuphar avec crochets d'acanthe.	Acanthe et pomme de pin.
Nénuphar et acanthe.	Acanthe et nénuphar.
2e Travée.	*2e Travée.*
Nénuphar.	Acanthe à tige formant ruban.
Acanthe.	Acanthe semblable.
3e Travée (double).	*3e Travée (double).*
Acanthe et pomme de pin.	Acanthe avec bagues perlées.
Acanthe ronde. P. M.	Acanthe ronde. P. M.
Acanthe à tige formant ruban.	Acanthe à larges feuilles.

Transept.

Croisillon gauche.	*Croisillon droit.*
Pilier isolé, colonnettes de la première chapelle du pourtour du chœur, et colonnettes engagées dans la pile du chœur.	*Colonnettes de la première chapelle du pourtour du chœur, et colonnettes engagées dans la pile du chœur.*
Arum, chélidoine, renoncule, lierre et chêne.	Arum formant crochet et renoncule.

Chœur.

Piliers de gauche.	*Piliers de droite.*
1re Travée.	*1re Travée.*
Chélidoine.	Renoncule.
Acanthe avec son bois.	Acanthe.
2e Travée (double).	*2e Travée (double).*
Acanthe avec son bois.	Acanthe.
Acanthe pointue. P. M.	Acanthe pointue. P. M.
Acanthe et têtes d'animaux.	Acanthe.
3e Travée (double).	*3e Travée (double).*
Acanthe.	Acanthe.
Acanthe avec son bois. P.M.	Acanthe pointue. P. M.
Acanthe.	Acanthe.

Rond-Point.

Piliers de gauche.	*Piliers de droite.*
Acanthe et serpents. P. M.	Acanthe et palmier. P. M.
Olivier avec bagues. P. M.	Acanthe en branche. P. M.
Acanthe. P. M.	Acanthe avec bagues. P. M.

Ainsi qu'il a été dit, les deux derniers de ces six chapiteaux paraissent seuls authentiques.

Triforium de la Nef.

Côté gauche.	*Côté droit.*
Nénuphar.	Nénuphar.

Triforium du Chœur.

Côté gauche.	*Côté droit.*
Colonnettes engagées dans la pile du chœur.	*Colonnettes engagées dans la pile du chœur.*
Chélidoine, trèfle.	Lierre, vigne pointue.

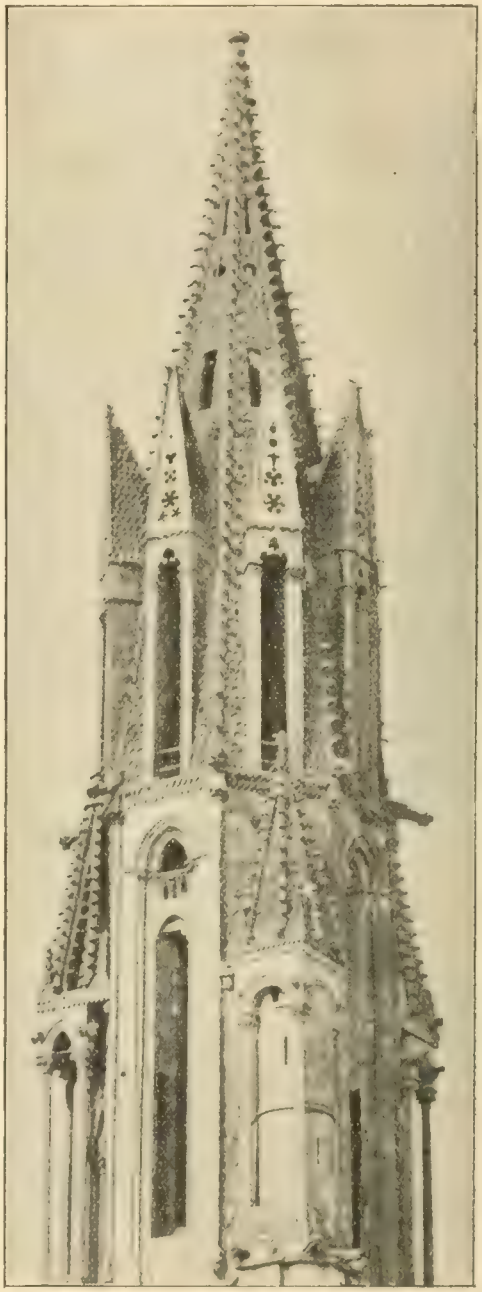
Après avoir vu l'intérieur de la cathédrale, il nous reste maintenant à en examiner l'extérieur.

***

Le grand portail de Senlis est d'une simplicité qui frappe à première vue. La porte centrale présente huit statues dans ses ébrasements. Leur draperie rappelle encore par sa raideur la draperie romane. Les têtes de ces statues ayant disparu, on les a refaites de nos jours. Elles font penser aux figures des porches de Chartres dont leurs auteurs se sont peut-être inspirés. Parmi ces statues, trois, certainement, représentaient Abraham, Siméon, saint Jean-Baptiste. Les cinq autres étaient celles de prophètes ou d'apôtres restés inconnus. Sur les bases des colonnes qui les supportent, sont reproduits les travaux des douze mois de l'année. Autrefois un trumeau devait exister à cette porte, et une statue du Christ ou de la Vierge devait y être adossée. Dans la voussure sont quatre rangs de statuettes, patriarches et prophètes. Le tympan se divise en deux parties. Sur le bas-relief inférieur on voit l'ensevelissement de la Vierge, à droite, et sa mort, à gauche. Elle est ensevelie par des anges, et des anges également emportent son âme au ciel. Sur le bas-relief supérieur on voit son couronnement. Sauf quelques têtes d'anges assez belles l'ensemble de cette statuaire est médiocre. La

tête du Christ couronnant sa Mère respire la bonté, mais la figure de Marie n'a aucune expression. Au-dessus de cette porte existe une fenêtre à trois verrières, dont l'arc brisé, qui retombe sur des colonnettes, est entouré d'un mince rinceau d'acanthe à moitié détruit. Puis vient une rose sans vitraux, accompagnée de deux niches où sont deux statues d'évêques.

Les portes latérales n'ont aucune statue. Elles sont en arc brisés surélevés. Leurs tympans sont percés de trois ouvertures en arcs plein cintre retombant sur de petites colonnettes, l'ouverture du milieu plus haute que les deux autres et accompagnée de deux oculus. Au-dessus de ces portes existent, à droite, une fenêtre refaite au XVe siècle, et à gauche, une fenêtre plein cintre. Ensuite, à la hauteur de la grande fenêtre du milieu viennent, à droite et à gauche, des arcatures plein cintre. Elles sont surmontées de deux ouvertures circulaires. Dans celle de droite on a placé l'horloge ; dans celle de gauche on a mis un ornement, en forme de croix, qui ressemble à du chardon. Cet ornement est moderne. Ici se termine le portail proprement dit, et commencent les tours. La tour du Nord n'est pas achevée. Elle finit au-dessus de l'étage des cloches par une balustrade de pierre et un toit quadrangulaire assez élégant. Quant à la tour Sud ou, pour mieux dire, le clocher, qui a 75 mètres de hauteur, il est une merveille de l'art gothique du XIIIe siècle. Lorsque l'on regarde, après l'étage des cloches, cette baie étroite, d'une hauteur surprenante, ornée de clochetons de même style ; puis, lui faisant suite, cette lucarne également étroite, très haute, posée à la base de la flèche ; et enfin cette flèche fine, dentelée, supportant la croix de fer sur laquelle tourne le coq, on éprouve devant ce triple jet de pierre un sentiment d'admiration qu'aucune parole ne saurait exprimer. Il existe des clochers plus élevés, mais on peut dire, question d'élévation mise à

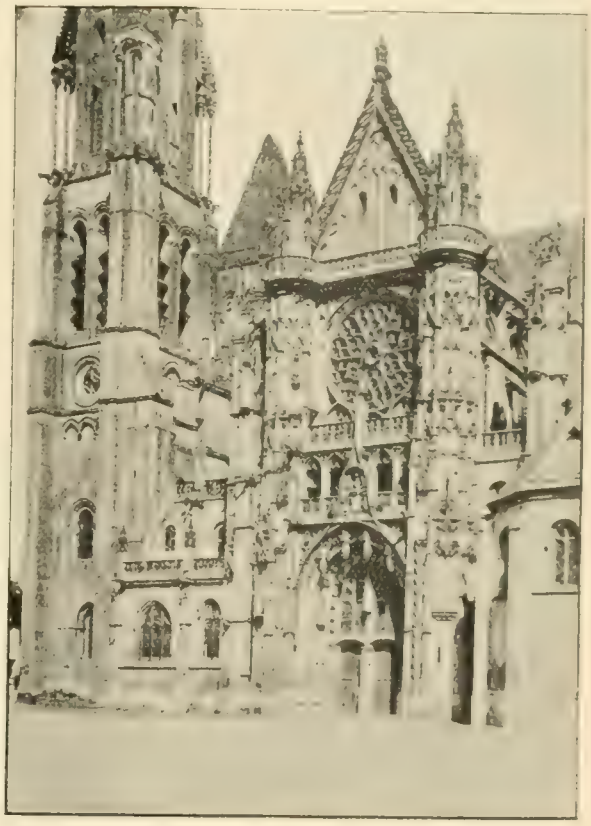


Cathédrale de Senlis. — Tour méridionale.

part, que le clocher de Senlis est peut-être le plus beau, le plus aérien que les constructeurs du moyen âge aient trouvé. D'ailleurs ce qui a été créé, du milieu du XIIe siècle au

milieu du XIIIe, de 1140 à 1160 environ, est au point de vue esthétique supérieur à ce qui a été fait dans les siècles suivants. Il y a eu, pendant cent vingt ans environ, une poussée créatrice unique dans l'histoire de l'art. Quant à l'ornementation de cette grande façade de Senlis, elle se borne à l'étroit rinceau d'acanthe de la fenêtre du milieu, et aux petits chapiteaux d'acanthe des colonnettes des portes, des fenêtres et des arcatures.

Les portails Nord et Sud, ainsi qu'il a été dit plus haut, donnent l'art du XVe siècle dans lequel apparaît le goût de la Renaissance. Leur ordonnance générale est la même. Les arcs des portes sont des arcs brisés à moulures prismatiques. Ces portes sont divisées par des trumeaux ornés de niches dans lesquelles se trouvaient des statues aujourd'hui disparues. Les ébrasements de la porte nord n'ont pas de niches, mais ceux de la porte sud en ont deux. Ces niches sont vides. L'arc de cette porte est orné d'un grand rinceau de chêne. Sous ce rinceau, devant la voussure, sont suspendues quatre niches dont les statuettes n'existent plus. Dans la voussure même existent d'autres niches dans lesquelles sont reproduites des scènes probablement tirées de l'Ancien et du Nouveau Testament. Puis un second rinceau de feuillage, entouré de ruban, court au-dessus de la porte. La richesse de cet ensemble sculptural est inexprimable. Les tympans des deux portes n'ont pas de bas-reliefs ; ils sont ajourés. Sur la pointe de la porte Nord est sculptée une salamandre dans les flammes ; sur celle de la porte sud sont sculptées les armes de France. Deux galeries, celle du sud fleurdelisée, surmontent les deux portes, surmontées elles-mêmes de balustrades protégeant des passages de communication. Puis viennent les deux roses avec leurs rangées de fenêtres au-dessous. La rose du Sud, la plus belle, a son centre circulaire enrubanné. Des galeries et des pignons triangulaires terminent ces portails, encadrés par des contreforts ronds ornés de colonnes torses, de niches et d'arcatures. Toute cette décoration est une dentelle que le temps, fort heureusement, n'a pas trop déchirée. Il est



Cathédrale de Senlis. — Tour et portail du Sud

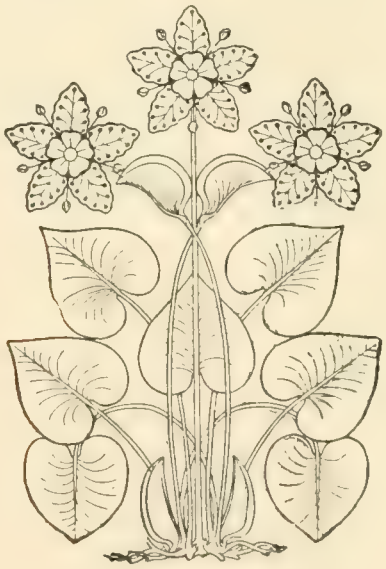
impossible de trouver quelque chose de plus fin, de plus délicat, de plus fouillé. L'ordonnance de ces portails rappelle celle du portail de Beauvais. Cela s'explique facilement. Martin Chambiges, le grand constructeur du XVe siècle, avait donné le plan de ce portail, qui fut son œuvre de prédilection, et auquel il travailla de 1500 à 1532, année de sa mort. Or, en 1518 ou 1519, son fils Pierre Chambiges, qui avait travaillé avec lui, fut appelé à Senlis pour

diriger la construction du transept. Il est donc probable qu'il en donna le plan. Il mourut en 1544. Dizieulx, qui vint après, et qui travailla de 1532 à 1556 [1], suivit sans doute le plan de Pierre Chambiges, qui avait dû s'inspirer de l'œuvre de son père. Il pourrait même se faire que Martin Chambiges eût donné le dessin des deux portails. Cependant il est permis de penser que Dizieulx resta maître de l'ornementation. Sur ces deux portails on n'aperçoit guère qu'une seule feuille, celle du chêne largement découpée, selon la manière des artistes de la dernière période gothique.

Telle nous apparaît cette jolie cathédrale de Senlis, qui a 95 mètres de longueur, dont la voûte s'élève à 30 mètres de hauteur, et qui, malgré les nombreuses retouches qu'elle a subies, n'en est pas moins intéressante à étudier. D'ailleurs, ainsi qu'on peut le remarquer dans les édifices gothiques qui ne sont pas d'un seul jet, les retouches disparaissent souvent dans l'ensemble. Certainement il est préférable d'avoir un édifice d'un seul style, mais un peu d'argent mêlé à l'or n'en altère pas l'éclat. En examinant Notre-Dame de Senlis et surtout ses arcs brisés, qui n'ont qu'un seul tore, l'esprit se reporte au chœur de Saint-Denis et même à celui de Notre-Dame de Paris. Il est certain que Saint-Denis a dû avoir une influence directe sur Senlis, bien que, selon la judicieuse remarque de M. Anthyme Saint-Paul, il n'y ait pas progrès notable de Senlis sur Saint-Denis. Cette influence n'a rien qui puisse étonner, la basilique de Suger datant de 1140, la cathédrale des Silvanectes datant de 1155, et les deux églises étant presque voisines. Disons, en terminant, que ce qui nous charme dans Notre-Dame de Senlis, c'est précisément son caractère archaïque. Nous retrouvons à Senlis la vieille cathédrale d'autrefois, celle que la main brutale des restaurateurs n'a pas encore défigurée, et qui nous est parvenue avec le parfum d'encens et de prières des siècles écoulés.

Émile Lambin.

1. Bauchal, *Op. cit. Martin Chambiges et Pierre Chambiges*, p. 101-106. *Dizieulx*, p. 86.



Mélanges.

Epaves.

NON contents de se *rallier* aux entreprises de plus en plus hardies contre l'Église en 1789, plusieurs de nos évêques, séduits par les doctrines nouvelles, poussèrent de toutes leurs forces à accélérer la marche du torrent, qui devait tout emporter. Tayllerand, évêque d'Autun, propose à l'Assemblée en octobre 1789 *la suppression des maisons religieuses et la vente des biens ecclésiastiques, dont les fonds serviraient à la liquidation des dettes de l'État, à l'entretien du culte et à la subsistance des ministres des autels.* Monseigneur Le Mintier, évêque de Tréguier, proteste avec énergie : son mandement est appelé *une œuvre de fanatisme.* Tayllerand revient à la charge et demande : 1° *l'inventaire du mobilier des églises et de la bibliothèque des couvents ;* 2° *de déclarer coupables de* VOL, *ceux qui auraient distrait quelqu'objet appartenant à la Nation* (1). Étrange abus des mots, transformant les spoliés en voleurs... Le nom de l'évêque d'Autun mérite d'être cloué au pilori avant même ceux des chefs de la Réforme dont les exploits honteux en 1562 et 1563 avaient déjà privé nos églises de tant de chefs-d'œuvre (2). Ces derniers étaient dans leur rôle, mais un évêque.... Les propositions de Talleyrand furent votées avec enthousiasme. Les lois spoliatrices se succédèrent rapidement ; elles furent exécutées avec une rigueur extrême sous l'œil jaloux des tribunaux révolutionnaires, *avec la guillotine en perspective pour ceux qui auraient distrait quelqu'objet appartenant à la nation* (3), aux applaudissements des impies et grâce à la lâche complaisance de ceux même qui auraient dû prendre la défense des intérêts de la religion.

1. *Affiches d'Angers* des 17 et 24 octobre et du 14 novembre 1789.

2. Angers, Auxerre, Lyon, Marmoutier, Rouen, Tours et bien d'autres villes et monastères virent leurs églises saccagées.

3. Un habitant d'Angers sauva, *au péril de sa vie*, une chape superbe du commencement du XVIe siècle, oubliée sur la place du Ralliement, au milieu d'un monceau d'ornements d'église, auquel on devait mettre le feu et la donna à l'église de Béhuard, dans laquelle on la voit encore.

Ainsi s'explique le dépouillement *complet* de nos églises et l'anéantissement « *au profit de la Nation* » de tous les objets d'art religieux à la fin du siècle dernier.

Faussée par d'habiles pamphlets, par des récriminations incessantes contre les prétendues richesses du clergé (1), l'opinion publique, enfiévrée de nouveauté, aveuglée de haine contre l'ancien régime, vit avec enthousiasme envoyer au creuset les merveilles de l'orfévrerie du moyen âge, les tapisseries ou les étoffes tissées d'or et d'argent, en un mot, tout le mobilier religieux ayant la moindre *valeur intrinsèque.* Malheur à ce qui pouvait être converti en monnaie, même en gros sous (2).

Aussi n'est-ce pas sans raison qu'on peut comparer cet épouvantable désastre artistique à un déluge ou à un naufrage, et les rares objets qui purent y échapper, à *des épaves.* Ceci pour justifier le titre de mon travail.

L'*ivoire* ne présentait à la rapacité des révolutionnaires aucun aliment. « *Que veux-tu que la Nation fasse de cette boîte d'ivoire?* disait le Forestier à Deschamps, procureur du syndic, en parlant du coffret arabe renfermant la chasuble de saint Régnobert, à la cathédrale de Bayeux. *La chasuble n'a aucune valeur intrinsèque, c'est une antiquité, cela ne leur servira pas ; gardons-la.* » L'une et l'autre furent sauvés : Monsieur le chanoine Deslandes vient d'en donner d'excellentes reproductions (3).

A quoi bon les statuettes, les triptyques, les oliphants, les instruments de paix et les autres pièces sculptées en *ivoire*? Bon gré malgré, il fallut

1. *Tableau de Paris*, par Mercier, 1782. T. III, chap. XIV, p. 42. « Au milieu de cet incroyable manque de signes (billets de banque ou autres) ce que Paris renferme en meubles d'or et d'argent, en bijoux, en vaisselle plate est immense. Cette richesse néanmoins est nulle et oisive. *Ajoutez ce que les églises contiennent d'argenterie : ce sont des monceaux de métal.* Les temples et les décorations ont coûté terriblement cher à la Patrie. Comment le culte simple fondé par les apôtres a-t-il pu se convertir en un luxe ? Dans les maisons des particuliers vous voyez des pyramides de vaisselle plate... »

2. Les cloches, les lutrins et autres dinanderies remarquables furent transformés en canons ou en menue monnaie.

3. *Bulletin archéologique* du Comité des travaux historiques et scientifiques, 1896, p. 356.

les épargner : on se contenta de les dépouiller de leur monture et de leurs accessoires (couronnes, agrafes, etc.) en métal précieux. Ce sont précisément des objets de ce genre, que je viens présenter aux lecteurs de la Revue. Le nom des propriétaires ne passera pas sous ma plume : il

Reliquaire de sainte Catherine.

n'ajoute rien à la valeur de l'objet : une reproduction photographique suffit pour en faire apprécier le mérite.

Monsieur Molinier dit à juste titre en parlant des ivoires français à sujets religieux [1] :

1. *Ibidem*, Pl. XIV, XV et XVI.

« *On peut poser en principe que l'histoire de la sculpture en ivoire du XIIIe au XVe siècle, a traversé les mêmes phases que la sculpture monumentale, dont en général elle n'est que la copie, la menue monnaie, pourrait-on dire, souvent exquise mais aussi dépourvue d'originalité* (1). De fait, bon nombre de triptyques se répètent sans la moindre variante; de même pour des pièces plus importantes, pour la sainte Catherine, reproduite plus loin, par exemple.

Reliquaire de sainte Catherine.

Je ne m'étendrai pas davantage sur des considérations générales. Mon intention n'est pas d'imiter, même de très loin, l'érudit travail de

1. *Les Ivoires*, p. 182.

M. Molinier : je désire seulement passer en revue quelques *épaves*, restées en Anjou, ou qui lui ont appartenu jadis.

En premier lieu, j'aurais pu donner le cor d'ivoire, rapporté de Terre sainte par l'évêque Guillaume de Beaumont au XIIIe siècle : j'en remets la publication à une prochaine livraison, n'ayant aucune prétention à suivre ici rigoureusement l'ordre chronologique.

I. — Reliquaire de sainte Catherine.

CE beau reliquaire, publié autrefois dans les *Mélanges de décoration religieuse* (2e année, 4e livraison), présente un si vif intérêt, que je le donne aujourd'hui encore d'après l'ancien cliché. Il fut acquis pour une somme misérable chez un chaudronnier d'Angers (qui allait en arracher la monture) par M. Mordret, collectionneur de notre ville, il y a environ cinquante ans. A sa vente, il fut poussé jusqu'à dix ou onze mille francs, m'a-t-on dit. Peu importe. Le reliquaire en forme de livre se compose d'un épais panneau de bois, évidé à sa partie centrale pour recevoir la statue de Ste Catherine. En dessous, se voit entre deux cabochons la relique placée sous un cristal arrondi par le haut : à droite et à gauche on lit en lettres gothiques sur un parchemin : De la robe sainte Catherine. La glorieuse martyre triomphe de son persécuteur, qu'elle montre sous ses pieds avec un geste plein d'énergie : près d'elle se voit la roue de son supplice. A droite, un ravissant angelot musicien célèbre sa victoire ; le pendant est malheureusement brisé. Deux rangs de feuillages et de cabochons décorent l'encadrement de ce groupe ravissant de délicatesse. Trois dais d'architecture, sottement déplacés d'un quart de cercle (ce qui explique qu'on en voit la voûte dans la photographie au lieu d'en voir la face antérieure) couronnent sainte Catherine.

Le Musée de Cluny possède un groupe absolument semblable de 18 cent. de haut, dépouillé aujourd'hui de sa monture de métal et dont les anges musiciens ont été brisés. Il porte le n° 1106 : le chanoine Schnütgen lui a consacré un article et une excellente reproduction dans le *Zeitschrift für Christliche Kunst*, Vol. III, p. 355. La richesse du trône et de l'encadrement en metal, qui rappelle certaines reliures contemporaines, m'ont engagé à en donner cette double reproduction.

II. — Vierge assise.

LA Vierge, sculptée dans un seul morceau d'ivoire, n'a pas moins de 29 cent. de hauteur. La base sur laquelle repose un charmant faldistorium, dont les pieds ont été dégagés avec une précision admirable dans la masse, a 0,16 de long sur 0,14 de profondeur.

Si elle n'a pas l'admirable sérénité, la majesté royale de la Vierge exposée à Rouen par M. Bligny (1), elle est aussi fort remarquable, bien qu'on l'ait dépouillée de sa couronne, de l'agrafe de son manteau et qu'on ait arraché de sa main droite le fruit ou le petit oiseau, que l'enfant JÉSUS cherchait à saisir. Bien naïve cette disposition de deux coussins superposés, pour grandir le petit JÉSUS. Les glands de ces coussins, en orfévrerie aussi, ont été arrachés. Jeté au creuset enfin, le soubassement de *maçonnerie* en métal précieux, dont l'entaille creusée dans l'ivoire sur la face antérieure, accuse l'existence.

L'articulation des pieds du faldistorium est ornée d'une rose à double rang de pétales contrariés, si à la mode au moyen âge. Des griffes de lion terminent les quatre pieds, reliés deux à deux en bas comme en haut par une jolie frise à jour. Ce détail permet d'assigner à la statue la date de la première moitié du XVe siècle.

III. — Triptyque, au Musée du logis Pincé, Angers.

IL fait partie de la collection de M. de Turpin de Crissé, léguée à la ville d'Angers et placée au logis Pincé après sa restauration par l'État (2). C'est un beau spécimen de cet art si délicat de l'ivoirier. Un triptyque à peu près semblable a été reproduit dans le *Zeitschrift für Christliche Kunst*, IIIe année, p. 234. Celui-ci a 0,35 de haut. Le revers des manteaux des trois figures est peint en bleu sombre, la bordure tracée en or et couleurs d'élégants ornements ; mais toute cette décoration paraît avoir été retouchée. Le fleuron du pignon est moderne ; au revers de ce même

1. *Revue de l'Art chrétien*, 1885, p. 72.

2. L'hôtel de Pincé, construit par Jean de l'Espine, architecte, pour Jean de Pincé, maire d'Angers, terminé en 1535, donné à la ville par le peintre Bodinier, restauré de 1879 à 1889 par M. Lucien Magne, architecte, a été inauguré comme Musée municipal par M. Guignard, maire d'Angers, le 1 juillet 1889.

Vierge assise.

Sculpture en ivoire. (Reproduction au 7/10 le Journal)

pignon, le sculpteur a reproduit des feuilles d'érable semblables à celles de la façade.

IV. — Diptyque, au Musée du Logis Pincé, Angers.

L'EXÉCUTION manque de finesse ; elle est inférieure à celle de la pièce précédente : l'ensemble est cependant encore agréable. A gauche, le Couronnement de la Vierge ; à droite, le Crucifiement. La photographie est sensiblement de grandeur naturelle. Il a 0,20 de long.

V. — Diptyque.

MOINS ancien que le précédent, ce diptyque ne se recommande pas par la délicatesse de l'exécution ni le charme des proportions. La tête de S. Joseph et celle de quelques autres personnages est beaucoup trop forte.

Triptyque conservé au Musée Pincé à Angers. (Reproduction interdite.)

VI. — Instrument de paix.

ICI encore, l'exécution laisse à désirer : n'importe, cet objet, dont mon frère a pu déterminer l'origine, grâce aux blasons et à l'inscription, gravée à la partie inférieure, est fort intéressant.

Près de S. Jean, qui fait partie du groupe du Crucifiement, se voit un personnage à genoux, l'aumusse sur le bras. C'est Foucre, vivant en 1512. Il était secrétaire d'Anne de Daillon, 3me femme de Guy XVI de Vitré, comte de Laval, dont les initiales sont sculptées en relief, au-dessus du soleil et de la lune près de leurs blasons respectifs. Ces mêmes armes se voient sur l'ab-

sidiole de la chapelle seigneuriale du château de Vitré. La devise de l'écusson d'Anne de Daillon porte : *un pour tous.*

Autour de l'archivolte, à demi brisée quand on arracha la monture de vermeil qui l'encadrait, se lisent quelques lettres d'une pieuse invocation, facile à rétablir ainsi :

MISERERE MEI DEUS SALVATOR · MUNDI .

Les pilastres portent les instruments de la passion. On lit en bas l'inscription suivante :

... | FOUCRE · FOR SECRE · CA · ME · DE | DIT

L'initiale du nom de baptême se trouvait en retour de la base du pilastre, elle a disparu parce que l'ivoire a éclaté en cet endroit : à l'autre extrémité en retour également se lisent les lettres DIT complétant le mot DEDIT.

Diptyque conservé au Musée Pincé à Angers. (Reproduction interdite.)

... FOUCRE · FOR ? · SECRETARIUS · CAMERÆ · ME · DEDIT.

Une légère retraite de l'ivoire à la partie postérieure indique que la plaque était sertie dans une garniture de vermeil à laquelle devait être fixée la poignée nécessaire pour présenter la paix à baiser.

L'entrée solennelle à Laval de Guy XVI et d'Antoinette de Daillon eut lieu en 1525; le baiser de paix est donc postérieur à cette date.

Ce précieux objet, intéressant surtout pour la ville de Laval, sera décrit en détail dans le Bulletin archéologique de la Mayenne.

L. DE FARCY.

Annonciation. — Peinture murale du XVe siècle découverte à Bruges.

NOUS donnons ici la reproduction photographique d'une peinture murale retrouvée, il y a quelques années, sur la hotte d'une cheminée aux montants simplement moulurés — dans une vieille demeure patricienne, rue Pré aux moulins, à Bruges.

Le sujet traité est l'Annonciation.

A droite du spectateur, la Vierge, les mains jointes, est agenouillée sur le pavement qui se compose de carreaux jaunes et orange pâle; de-

Vierge assise.

Sculpture en terre cuite (Représentation en grandeur de l'original.)

vant elle un petit banc portant sur un coussin de soie cramoisie le livre d'heures entr'ouvert, Marie se détourne légèrement, pour écouter le message céleste.

La robe est d'un ton bleu irisé de pourpre ; autour du cou légèrement échancré un liseré orange encadre la collerette blanche.

La tête, d'où retombent sur les épaules les flots soyeux d'une abondante chevelure, s'incline comme sous le poids de la colombe mystique qui vient se poser sur le front, les ailes éployées dans un rayonnement d'or. Cette disposition peu commune, est l'expression d'un symbolisme familier à l'art du moyen âge, qui au sens esthétique savait allier les traditions de la foi. L'expression du visage de la Vierge est charmante. Ce visage est d'un ovale pur, le front large, élevé. L'expression se traduit surtout par la bouche et les yeux.

Les mains aussi sont élégantes, elles servent

Annonciation de la sainte Vierge.

à exprimer les sentiments dont Marie est animée et semblent témoigner de l'habitude de la prière.

A gauche, l'archange Gabriel drapé, dans une robe blanche, et portant l'étole rose, le genou infléchi, les pieds nus, de la main gauche tenant le sceptre insigne de sa mission, la droite bénissante, salue la Vierge « *Ave Maria gratia plena* ». La tête du messager céleste est encadrée de cheveux blonds retenus par une bandelette noire surmontée d'une croix d'or. Cette figure revêt un caractère de grandeur et de douceur tout à la fois. Ce n'est pas là une créature humaine, c'est un rêve de pureté et de sainteté. Dans cette peinture, la technique même s'est faite aussi simple, aussi immatérielle que les moyens de l'art le permettaient. Réminiscence italienne que cette figure, peut-être aussi géniale conception d'un artiste doué de beaucoup de sensibilité.

Entre les deux personnages du groupe, on voit

dans un vase de grès bleu dont le centre est marqué par le monogramme du Christ, le lis symbolique. Dans le fond, la draperie rouge du lit à baldaquin.

La menuiserie du bois de lit est garnie de parchemins. Tout au fond, par la fenêtre à vitraux garnis de plomb, et les volets à moitié ouverts, une lumière discrète pénètre ; tandis que par l'ouverture de la porte on aperçoit un paysage tout empreint de la poésie du printemps.

Au bas du tableau sont suspendus à un clou, deux blasons que les plus minutieuses recherches ne sont point parvenues à identifier. Ils portent, à dextre : d'argent chevronné de gueules, au chef cousu d'azur chargé de trois étoiles d'or à six rais; à senestre: parti au 1er comme ci-dessus, au 2e de gueules chevronné d'or, au chef cousu de sable chargé de deux six-feuilles boutonnées d'argent de gueules.

Il est regrettable assurément que l'on ne soit pas parvenu à connaître le personnage qui commanda cette peinture, laquelle sans aucun doute a fait partie d'un ensemble décorant une vaste salle;décoration dont l'hôtel Busleyden à Malines, quoique d'une époque postérieure, offre à son tour un dernier et magnifique spécimen. D'autre part, il est à regretter que nous ignorions le nom de l'artiste auquel on doit cette peinture.

Après avoir consacré pendant des années notre travail à la recherche, et surtout à la copie des derniers vestiges de cet art monumental aujourd'hui trop abandonné, nous ne pouvons citer rien d'analogue. Que si nous disons que la technique est simple, le métier peu apparent, il ne faudrait pas en conclure à une peinture inachevée ; dans sa tonalité douce, et la simplicité de l'exécution, la composition est savamment achevée, jusque dans ces légers cernés qui de côté et d'autre, ajoutent leur appoint aux lignes essentielles. La technique, le procédé, huile, cire, détrempe, œuf ou sérum offrirait peut-être un but à des recherches intéressantes, mais que nous nous sommes interdit de poursuivre, n'osant enlever une parcelle de cette précieuse peinture.

A travers les siècles, ce monument s'est conservé à peu près intact.

Découvert par hasard, il a réapparu devant nous comme pour confondre ceux qui si longtemps dédaignèrent la peinture monumentale ancienne, la traitèrent en quantité négligeable, sans inspiration forte, sans mérite en ce qui concerne l'ancienne école de nos provinces. Admirons les fresques des écoles étrangères, exaltons leurs auteurs tant que l'on voudra, mais réservons un peu de notre enthousiasme pour nos maîtres flamands qui semèrent jusque dans les plus humbles villages ces belles compositions, que notre joie est de rendre à la lumière en revendiquant le droit de restituer à l'école flamande un de ses plus beaux joyaux.

Parmi ceux-ci brillera d'un noble éclat, cette Annonciation que l'on peut placer à côté des meilleures œuvres de peinture décorative que le moyen âge nous ait léguées.

C. TULPINCK.

Observations sur l'imagerie religieuse et populaire en Russie.

JE me suis récemment procuré, dans la « sainte » ville de Kiev (= Kief, Kieff, Kiew, Kijev, Kyjef, Kiov, etc.), à peu près une centaine d'images religieuses de divers formats, actuellement en vente et en distribution parmi les russes « orthodoxes », probablement aussi parmi les catholiques pour qui elles sont presque toutes acceptables : car peu rappellent des personnages schismatiques, et quelques-unes semblent même expressément destinées aux fidèles de l'Église romaine.

Certainement il y a de fortes lacunes dans ma collection, et surtout dans mes connaissances en fait d'iconographie slave ou orientale. Néanmoins je crois utile de communiquer à la *Revue de l'Art chrétien* mes observations sur cette imagerie évidemment très nouvelle puisqu'elle est chromolithographique, très peu connue chez nous, très intéressante pourtant, et peut-être destinée à exercer sa petite part de bonne influence pour le rapprochement et la réunion des Églises.

Tous mes spécimens sont tirés sur papier, en couleurs vives et chaudes. Quatre seulement sont gaufrés en or et argent pleins, avec couleur bistre et traits noirs pour les mains, les pieds et les

visages : ils affectent ainsi et en réalité ils possèdent une grande ressemblance avec les célèbres icones en or, en vermeil, en cuivre doré, si chères à la piété slave.

Les inscriptions ou rubriques sont toutes en vieux russe, en slavon. Cependant une image de la « Mère de Dieu » est entourée d'un texte grec emprunté à la Bible. Le plus souvent c'est dans le champ même de l'image, plus rarement au-dessous,et quelquefois au verso,que se trouvent ces inscriptions. Mais presque toujours aussi, du moins dans les types les plus anciens, les *sigles* indiquant le Sauveur, O ΩN, *(= Celui qui est)* ou la Sainte Vierge, MP ΘΥ *(= Mère de Dieu)* ou quelques autres saints personnages, sont placés dans leur nimbe, ou bien tout auprès de leur tête, à droite, à gauche, au-dessus.

Les *feuilles d'images*,quand il s'agit d'images de petites dimensions pouvant se réunir en nombre sur la même pierre lithographique, ou les *images isolées*, quand elles sont de plus grand format, portent au bas ou au verso la double indication du *Comité de censure ecclésiastique* qui a donné le permis d'imprimer, et de l'*Établissement lithographique* qui a fait le tirage.

Mes documents font mention de quatre *censures* : celle de Moscou, celle de Pétersbourg, celle d'Odessa et celle de Kiev. Les censeurs sont des archiprêtres et des archimandrites. Leurs autorisations sont généralement datées et souvent signées : elles remontent de 1894 à 1887. Ma collection représente donc bien l'état actuel de l'imagerie russe, et semble montrer que le débit en est considérable, puisque le commerce de Kiev ne m'a fourni aucune pièce antérieure à 1887.

Les établissements iconographiques d'où sortent mes images sont les lithographies Sytin et Kouchneref à Moscou, les chromolithographies Fesenko et Til à Odessa. Cette dernière ville moins hiératique, moins traditionnelle et moins slave que Moscou, se montre en revanche bien mieux outillée dans son imagerie : c'est à elle que nous devons nos belles gaufrures en or ou argent et nos belles chromolithographies sur papier épais et vernissé. La Cie Kouchneref de Moscou ne lui cède guère en fait d'élégance et de propreté ; mais le verso maculé des images de la maison Sytin rappelle encore l'enfance de l'art et la rusticité moscovite d'autrefois.

Le *format*, le *papier*, la *couleur* de ces icones supposent généralement qu'elles seront placardées dans les maisons, dans les *isbas*, dont elles sont en effet la parure ordinaire et certainement préférée. Même les plus petites ne conviendraient guère dans des livres de piété, où leur épaisseur et leur vernis seraient gênants. Quelles que soient leurs dimensions, elles sont faites pour être collées ou clouées, jamais encadrées : car elles ont très peu de marges quand elles en ont, et la plupart n'en ont pas. Quelques-unes, mais peu nombreuses, ont des bordures fleuries, et surtout des encadrements géométriques rappelant assez heureusement l'éclat des mosaïques byzantines. Mais ordinairement un simple filet suffit à les entourer. Juxtaposées sur une muraille, elles peuvent rappeler jusqu'à un certain point les brillantes et saintes iconostases des églises.

Elles ne portent presque jamais de ces prières, de ces réflexions, de ces conseils, qui abondent sur celles que nous plaçons dans nos eucologes, mais qui ne conviendraient guère à des images en placards. J'en connais deux seulement qui sont munies d'une prière,et une seule qui adresse une courte exhortation au lecteur. Un assez grand nombre présentent des textes ou fragments de textes bibliques.

Somme toute, l'ensemble a conservé un caractère ecclésiastique et liturgique très accentué. Les tendances au tableau d'histoire ou de genre sont rares, et il faut en féliciter cette vénérable iconographie slave qui n'a rien de mièvre, de raffiné, de « douceâtre », de « sucré »! Je crains pourtant qu'Odessa ne glisse dans l'imitation de la France « aimable »; et que Moscou ne subisse déjà l'influence des peintres à grandes fresques et à grand fracas de l'Allemagne « romantique ». Une collection de photographies prises dans les temples de Kiev me semble inquiétante. Il ne faudrait pas que, sous prétexte d'art et de « modernisme », la censure des archimandrites et des protopopes abandonnât les formes et les règles anciennes. Il serait même bon qu'une sage archéologie religieuse éliminât peu à peu les importations exotiques du XVIIe et du XVIIIe siècle, dont la trace est sensible dans plusieurs de nos images. Il serait enfin à souhaiter que le retour à l'unité romaine donnât quelque variété et quelque ampleur, quelque apostolicité et quelque catholicité,

à cette sèche et froide iconographie, où par exemple on ne voit figurer ni saint Pierre ni saint Paul, apôtres bien authentiques et bien bibliques pourtant, ni un seul de nos emblèmes ou symboles eucharistiques pour lesquels la *loi du secret* n'eut jamais et n'a surtout de notre temps aucune raison d'être.

Il me paraît utile de classifier d'abord, puis de décrire plus ou moins sommairement les nombreux types iconographiques sur lesquels portent les réflexions précedentes. — Les uns sont franchement *archaïques* par les sujets qu'ils représentent et quelquefois aussi par la manière dont ils les reproduisent. — D'autres sont *modernes* de sujet et de style, provenant certainement d'artistes qui connaissaient quelques-unes des œuvres artistiques occidentales du XVe au XVIIIe siècle, et qui en subissaient s'ils n'en recherchaient l'influence; plusieurs même de ces images modernes sont tout à fait *actuelles* et ne sont que des copies de tableaux ou de gravures d'Allemagne, d'Autriche et de France.

Pour la première de ces deux catégories je suivrai l'ordre habituellement reçu en iconographie: images des *Personnes divines*, de la *Sainte Vierge*, des *Anges*, des *Saints*, de *Sujets divers*. J'en indiquerai les dimensions en centimètres (*sans* les marges), et le lieu de fabrication (*M = Moscou, O = Odessa*), quand il sera expressément indiqué ou qu'il ne sera nullement douteux.

Pour la deuxième catégorie, je serai moins long et moins précis, et j'y suivrai l'ordre géométrique, par formats et dimensions. J'insisterai un peu, cependant, sur deux images qui intéressent l'Église de France et qui soulèvent une question digne de l'attention de nos archéologues et de nos érudits. C'est par là que je finirai la revue un peu ennuyeuse, je le crains, dans laquelle je prie mon lecteur de me suivre avec patience.

1e CATÉGORIE. — Sujets archaïques.

1. « Image *achéropite* de N.-S. J.-C. » — M. — 40 × 19. — Tête du Christ, fort belle, un peu modernisée, représentée sur un suaire, μανδήλιον ; nimbe crucifère avec les sigles *o ôn, ihs chrs.* — C'est la fameuse image qui aurait été envoyée par le Sauveur lui-même au roi d'Édesse, Abgare. Les Grecs en font la fête le 16 août. (Cf. NILLES, *Kalend. m in. utriusque Ecclesiæ*, t. I, p. 251; t. II, p. 157.)

2. « Miraculeuse image *achéropite* qui se trouve dans l'église Spasozaprudei (?) de la cité de Costroma. » — O. — 13 × 10. — Tête du Christ, bistre foncé, sur un suaire doré que soutiennent deux anges dorés à têtes et mains en bistre ; nimbe crucifère avec gemmes et sigles comme au n° 1 ; fond d'or. — Cette image paraît être une dérivation de la précédente.

3. « Le Seigneur dominateur suprême. » — M. — 11×9. — Le Christ en buste, vêtu d'une robe rouge et d'un manteau bleu, bénissant à la grecque, et tenant à la main gauche un sceptre et un livre ouvert sur lequel on lit : *Venez tous à moi, vous qui souffrez et qui êtes accablés, et je vous referai : prenez mon joug sur vous;* nimbe crucifère et fleuronné, avec les sigles *o ôn;* fond d'or ; dans les coins supérieurs, *ihs* et *chrs.*

4. « Image de la divine Mère occupée à filer. » — O. — 11 × 9. — Scène de l'Annonciation. A gauche, la Vierge debout, vêtue d'une robe bleue et d'un manteau rouge qui lui couvre même la tête ; elle tient dans les mains la quenouille et la navette ; elle est nimbée et désignée par les sigles *mr thu;* elle porte une croix sur le front et deux sur les épaules. A droite, l'ange debout, vêtu de blanc, nimbé, saluant de la main droite et tenant de la gauche un sceptre fleuronné. Belle scène sur fond d'or partagé dans le haut par une double arcature. Elle est probablement l'origine de notre fameuse *Mater admirabilis*, inspirée par la religieuse basilienne Makrena exilée par le czar Nicolas I à Rome.

5. La Sainte Vierge. — O. — 18 × 14. — La Vierge dans un portique et debout sur un marchepied gemmé ; robe bleue, ceinture rouge et blanche, manteau et voile dorés ; nimbe accompagné des sigles du n° 4 ; croix au front et sur les épaules ; les deux mains sont élevées et ouvertes selon le type des *orantes;* fond d'or quadrillé; en bordure, autour du portique, le 6e verset du psaume XLV en grec: *Dieu est au milieu d'elle; elle ne sera pas ébranlée; Dieu la secourra matin et matin;* ce texte est reproduit en slavon dans les deux écoinçons du portique.

6. — Même sujet. — 12 × 9. — Le manteau et le voile sont rouges au lieu d'être dorés.

7. « Apparition de la T. S. Mère de Dieu. » — 12×9. — La Vierge en buste ; robe rouge et manteau bleu avec bordure d'or gemmée ; nimbe gemmé et fleuronné ; une broderie au front ; étoiles sur les épaules ; attitude d'*orante;* sur la poitrine, dans une gloire ovale et rayonnante, l'Enfant JÉSUS en robe blanche et manteau rouge, bénissant d'une main et soutenant le globe de l'autre. Il existe à Costroma une Madone dont la fête se célèbre le 14 mars sous le titre d'Apparition de la T. S. Vierge Marie. (Cf. HOLWECK, *Fasti Mariani*, p. 39.)

8. « Apparition de la T. S. Mère de Dieu, qui se trouve dans le couvent des Séraphins de Potchayef à Arzamas, gouvernement de Nijneigorod ; la présente image copiée et peinte par les peintres du même couvent. » — 11 × 10. — Sujet analogue au précédent. La Vierge *orante* est en robe bleue et manteau rouge. Étoile au front et sur les épaules. Sur la poitrine, dans un nimbe d'or, l'enfant JÉSUS bénissant de la main droite, et tenant de la gauche le rouleau de la loi ; son nimbe crucifère porte les sigles *o ôn*, et sur deux étoiles, les sigles *is, chs.* Fond d'or quadrillé. —

La rubrique dont nous croyons avoir donné le vrai sens indique que l'art de la peinture était cultivé dans le couvent d'Arzamas. — Le sujet est bien traité; la physionomie de la Sainte Vierge est remarquable par sa dignité.

9. « Le voile de la T. S. Mère de Dieu. » — O. — 22 × 17. — Scène historique dont les personnages sont gaufrés en or sur fond d'argent ; les visages, les bras, les mains, les pieds,sont en bistre plus ou moins foncé. Dans le haut, scène céleste : sous les rayons de la gloire éternelle, le Christ, assis sur les nuages, donne à la Sainte Vierge agenouillée devant lui et suivie de saint Jean-Baptiste et autres saints, une bandelette à franges, marquée de deux croix et assez semblable aux anciennes étoles byzantines. C'est la *vitta*, le μαφορίον, dont le front de la Mère de Dieu fut enveloppé dans le tombeau et qui fut *déposé* en 418 dans le fameux temple des Blachernes à Constantinople. Au-dessus et au milieu du tableau, la sainte Vierge debout sur un escabeau, nimbée et sans voile, vêtue d'une sorte de dalmatique par dessus sa robe ; elle soulève et montre de la main droite la *vitta* qui repose sur son épaule gauche. Auprès d'elle, à droite, sous un pavillon impérial, l'empereur Léon et l'impératrice Vérina, couronnés et nimbés, l'admirent et l'invoquent ; à gauche, un personnage nimbé qui est sans doute le patriarche, présente à Marie un enfant suppliant et fait de la main droite un geste de prédication ou de prière. — Les Grecs célèbrent le 2 juillet la fête de cette *déposition* ou translation. (Cf. NILLES, *op. cit.*, t, I. p. 201 ; et t. II, p. 157.) — Il nous paraît également probable qu'au lieu de cette *bandelette* ou *vitta*, notre image pourrait bien représenter la *ceinture* ou *zona* de la sainte Vierge, apportée par l'empereur Arcadius à Constantinople, placée dans le temple *Chalcopratianum* par sainte Pulchérie, imposée par le patriarche à Zoé, épouse de l'Empereur Léon-le-Sage,qui était obsédée du démon, et qui fut miraculeusement guérie. Cette ceinture est vénérée le 31 août dans l'Église grecque. (Cf. NILLES, *op. cit.*, t. I, p. 263 ; t. II, p. 595 ; HOLWECK, *op. cit.*, p. 53, 185, 352.) — J'observerai encore, avec quelque utilité, ce me semble, que cette *bandelette* ou *ceinture*, appelée μαφορίον par les néo-grecs (NILLES, *op. cit.*, t. I, p. 201), est plutôt un ὁμοφορίον, c'est-à-dire un scapulaire, comme d'ailleurs le représente notre image où la sainte Vierge le porte sur l'épaule gauche. Il s'agirait donc d'un *insigne d'honneur* qu'elle aurait reçu *spirituellement* de son divin Fils au jour de son couronnement, et dont elle aurait recommandé l'usage matériel aux fidèles, comme une marque de leur religieuse confiance et de sa maternelle protection. Ce serait expressément la dévotion du *Saint Scapulaire* apportée d'Orient en Occident par les Carmes. La fête *du Patronage ou de la Protection de la Sainte Vierge*, primitivement instituée à Constantinople et actuellement conservée dans le monde slave qui la célèbre le 1er octobre, serait donc l'objet de l'image que nous venons d'étudier (Cf. HOLWECK, *op. cit.*, p. 240).

10. « Le voile de la T. S. Mère de Dieu. » — O. — 13 × 10. — Même sujet que le précédent,mais autrement traité, et d'une façon moins hiératique. Intérieur d'une église dont les coupoles dorées et surmontées de croix à triple traverse se dessinent sur l'azur du ciel. Dans un angle de celui-ci, le Christ, bénissant et portant le livre symbolique, semble présider à la scène qui se déroule au-dessous de lui. Portée sur un nuage, et suivie d'apôtres, d'évêques, de martyrs et d'anges, tous nimbés, la Sainte Vierge en robe bleue et en manteau rouge entre par la voûte de l'église, portant sur les bras la célèbre *vitta* des Blachernes. Au-dessous, et au rez-de-chaussée du temple, trois édicules ou niches d'honneur: au centre,celui de la Vierge qui fait un geste allocutoire de la main droite et porte un lambel (la *vitta ?*) de la main gauche; à droite, celui de l'empereur ; à gauche celui de l'impératrice. Entre l'édicule de la Sainte Vierge et celui de l'empereur, un groupe de clercs entourant un évêque nimbé, monté sur un piédestal, et tenant un livre liturgique : c'est à lui que la Vierge semble parler. Entre l'édicule central et celui de l'impératrice, autre groupe formé principalement du vieillard et de l'enfant nimbés que nous avons décrits au n° 9. — Le costume « diaconal » attribué à la Sainte Vierge ici et dans le n° précédent me rappelle que les *Ménées* des grecs (cf. MARTINOFF, *Annus eccl. græco-slavicus*, p. 128; HOLWECK, p. 78) lui donnent le titre de *diaconesse*, et que DUCANGE (*Constantinop. christ.*, IV, p. 87) mentionne une église *de la Mère de Dieu diaconesse*. (HOLWECK, *ibid.*)

11. « Image de la T. S. Mère de Dieu de Kazan. » — 11 × 9. — Buste ; robe bleue et manteau rouge à bordures gemmées ; étoile au front et sur les épaules ; nimbe fleuronné avec sigles habituels. Sur le bras gauche (invisible) l'enfant JÉSUS debout, bénissant, en robe verte et manteau rouge, avec nimbe crucifère et fleuronné ; sigles accoutumés. — Très beau type de Vierge. Cette célèbre image est vénérée en Russie le 8 juillet et le 22 octobre. (Cf. HOLWECK, *op. cit.*, p. 135, 247, 343, où l'on trouve de précieux renseignements historiques à ce sujet.)

12. — *Même sujet.* — 11 × 9. — Agencement moderne ; deux anges déposent une couronne impériale sur le front de la Vierge ; l'enfant JÉSUS est en robe blanche,ceinture verte et manteau bleu ; les nimbes sont remplacés par des gloires rayonnantes. — Le rôle attribué par les Russes à cette image dans leurs luttes contre la Pologne, doit sans doute provoquer la répulsion des catholiques à l'endroit de cette image dont le vocable a été imposé à de nombreux sanctuaires, notamment à la cathédrale de Pétersbourg;mais il n'est pas douteux que la Vierge de Kazan soit une imitation, ancienne déjà, de la très fameuse Vierge de Smolensk, de l'*Odigitria*, dont l'origine franchement catholique n'est pas contestable. (Cf. HOLWECK, *op. cit.*, p. 135, 152, 247, 343.)

13. — « Image de la T. S. Mère de Dieu d'Iversk. » — 11 × 9. — Buste sur fond d'or ; robe bleue et manteau rouge fleuronnés ; même vêtement pour l'enfant JÉSUS porté sur le bras gauche de sa mère ; il bénit, tenant de la main gauche le rouleau de la loi ; nimbes fleuronnés avec les sigles ordinaires ; étoile au front et sur les épaules de la Vierge. — On voit que l'usage adopté par nos peintres italiens du moyen âge, de marquer d'une étoile le

front ou l'épaule de la Sainte Vierge, leur venait des traditions orientales répandues dans le monde slave comme dans le monde latin.

14. — « Image de la T. S. Mère de Dieu consolatrice de mon chagrin. » — 11 ×9. — Vierge en buste, assise, vêtue comme au n° précédent ; elle fait de la main gauche appuyée sur le visage le geste classique de la douleur ; elle porte sur le genou gauche l'enfant JÉSUS vêtu de blanc avec manteau d'or ; il déroule un lambel sur lequel on lit : *Venez à moi, vous tous qui souffrez ;* nimbes fleuronnés avec sigles accoutumés ; fond d'or. — C'est probablement l'image vénérée à Moscou dans l'église de la Transfiguration, et fêtée en Russie le 24 octobre. (Cf. HOLWECK, *op. cit.*, p. 249.)

15. — « Image de la T. S. Mère de Dieu. » — M. — 17×13. — Sur fond d'or ; médaillon représentant la Vierge en buste ; robe bleue et manteau rouge bordés et gemmés d'or ; étoile au front et sur l'épaule ; le bras droit tient appliquée à la poitrine une petite échelle dans laquelle il est difficile de ne pas voir une allusion au titre de *scala cœli* souvent donné à Marie. Sur son bras gauche, l'enfant JÉSUS en robe blanche bordée et ceinturée d'or ; il porte une couronne impériale or et azur, et il bénit ; rayons au lieu de nimbes ; sigles ordinaires. Ce médaillon à fond bistre est placé sur deux cartouches quadrangulaires et arqués placés l'un sur l'autre ; le premier est bleu avec étoiles d'or ; le second est rouge, avec les symboles des quatre évangélistes portant le livre et nimbés d'or ; ces deux cartouches sont eux-mêmes environnés de flammes jaillissant de tout côté. — On peut voir dans HOLWECK (p. 161) le récit de l'arrivée en Sicile, l'an 1220, d'une image de la Madone *à l'échelle ;* ce tableau avait été volé en Orient, et il est conservé au couvent des bénédictins *delle Scale* près de Messine. C'est sans doute une copie du sujet ici représenté.

16. — « Reproduction de l'image de la divine Mère de Neopalymia Kupina. » — 12×9. — Même sujet que le précédent, sauf les flammes de l'encadrement, qui peut-être sont suppléées par les étoiles placées auprès des symboles évangéliques. Peut-être aussi cette Vierge est-elle identique à celle qu'on vénère à Kiev depuis 1180 et qui fut trouvée à *Cupiatic* (Minsk), selon le récit de HOLWECK (p. 265).

17. — « Image de la divine Mère de Potchayef. » — 12×9. — Sur fond d'azur. Vierge en pied, portée sur un nuage, au-dessus d'une montagne sur laquelle je crois reconnaître la toison de Gédéon, restant indemne au milieu de la rosée qui recouvre la terre environnante. La Sainte Vierge vêtue d'une robe rouge et d'un manteau bleu, est couronnée d'or avec nimbe sans sigles ; elle tient de la main droite un sceptre d'or. Elle est environnée, comme dans l'image précédente, de flammes qui affectent sensiblement la forme d'amande ou ovale, et qui ressemblent passablement à la *gloire* ou *vesicula piscis* dont nos artistes du moyen âge ont souvent encadré l'image de la Vierge. — Cette image me paraît provenir du couvent d'Arzamas auquel nous devons déjà le n° 8 ci-dessus. Son *idée* théologique serait peut-être de représenter l'union de la virginité et de la maternité en Marie.

18. — « Image de la divine Mère de Potchayef. » — 12×9. — Sur fond d'azur, Vierge en buste, étoilée au front et sur les épaules ; robe bleue et manteau rouge doublé de vert, avec bordures d'or ; sur le bras droit, l'enfant JÉSUS bénissant, en robe blanche et manteau jaune ; les deux figures sont couronnées et nimbées d'or, avec les sigles ordinaires ; l'inscription est placée dans le nimbe de la Vierge, qui incline la tête sur la joue de son divin Fils. Comme dans l'image précédente elle est portée sur les nuages au-dessous desquels, au milieu d'un paysage montagneux, se dresse le rocher noirâtre avec la toison de Gédéon d'où partent six faisceaux lumineux. — Je suis porté à croire que cette image est au fond identique au n° précédent, et qu'elle représente d'une manière différente et modernisée un même et unique sujet.

19. — « Image de la Très Sainte Mère de Dieu du *Cela est digne* » — M. — 18×13. — Sur fond gris, la Vierge en buste, en robe bleue et manteau rouge, portant l'étoile au front et sur l'épaule ; elle est nimbée, et couronnée d'un diadème gemmé par deux anges à genoux, l'un vêtu de blanc, l'autre de vert. Souriante, elle porte sur le bras droit son divin enfant vêtu de blanc, nimbé et diadémé ; elle lui tient la main droite et supporte avec lui un lambel sur lequel on lit en slavon ces paroles d'Isaïe : « L'Esprit du Seigneur est sur moi ; c'est pourquoi il m'a consacré, etc. » — Les catholiques russes appellent cette madone *Notre-Dame-de-Grâce ;* et en effet le texte d'Isaïe est relatif à la sanctification substantielle de l'humanité de JÉSUS par sa divinité, et de la personnalité de Marie par sa divine maternité. — Tel pourrait être aussi le sens de la formule *Cela est digne* qui désigne cette image, et qui se rapporterait à la *dignité* surnaturelle et suréminente de Marie ; mais nous donnerons dans un instant une autre interprétation plus vraisemblable.

20. — « L'image de la divine Mère, appelée *Cela est digne* ». — O. — 12×8. — Même sujet, avec quelques diversités de couleurs et de traits. C'est l'image qui est ainsi *appelée*, et non la « divine Mère ».

21. — « *Il est digne* ». — O. — 13×10. — Même sujet, avec variations accidentelles. Le titre montre assez, je crois, que c'est l'image ou le sujet représenté qui est qualifié d' « *Il est digne* » ou de « *Cela est digne* ».

22. — « Reproduction de l'image de la très sainte Mère de Dieu appelée *des trois mains.* » — 12×9. — Vierge en buste sur fond d'or ; robe bleue et manteau rouge ; étoile au front et sur l'épaule ; l'Enfant bénissant, vêtu de blanc et de bleu, repose sur le bras droit et la main droite. Une *seconde main droite* est appliquée sur la poitrine, comme si la Vierge avait *deux bras droits*, l'un portant le Sauveur et l'autre s'unissant au bras gauche dans un geste de modestie. Peut-être a-t-on voulu marquer de cette façon l'union de la virginité et de la maternité en Marie ; ou bien le peintre aura voulu rappeler

quelque fait miraculeux que j'ignore et que je n'ai pas le loisir de rechercher.

23. — « Reproduction de l'image de la divine Mère de Kozielec. » — O. — 13×10. — La Vierge, vêtue d'une robe verte et d'un manteau rouge couvert d'étoiles, est assise auprès d'une table sur laquelle se trouve une coupe d'or et une cuiller d'or ; c'est un vase à parfums probablement. L'enfant JÉSUS vêtu de blanc est à demi couché sur ses genoux, tenant de la main droite une petite croix d'or ; nimbes perlés et rayonnants ; fond d'or.

24. — « Les signes de la très sainte Mère de Dieu à Koug. » — O. — 27×43. — La Vierge en buste, vêtue de bleu et de rouge, sans étoiles mais avec nimbe, élève les mains comme les orantes ; devant elle, le buste de l'Enfant vêtu de blanc et d'oranger. Ce tableau à fond d'or a un encadrement très riche : en haut, le Père éternel bénissant des deux mains ; à droite, à gauche, au-dessous, on voit David, Moïse, Isaïe, Gédéon, Habacuc, Élie, Jérémie, Daniel, Salomon, richement vêtus, environnés de guirlandes de fleurs, et portant des textes prophétiques relatifs à la venue du Messie : ce sont les *signes* divins de la virginité et de la maternité de Marie.

25. — « Représentation de l'image de la divine Mère exauçant nos prières, au Mont Athos. » — O. — 27×23. — Charmante reproduction d'une madone célèbre depuis le commencement du XIe siècle au Mont Athos, et dont une copie est honorée depuis 1648 au palais impérial de Moscou. (Cf. HOLWECK, p. 25.) La Vierge à mi-corps enveloppée d'un manteau de pourpre bordé d'or et de pierreries, est marquée d'une étoile au front et sur les épaules. L'enfant JÉSUS est aussi à mi-corps devant elle, bénissant de la main droite et tenant un rouleau de la main gauche ; il est vêtu de blanc et de jaune ; son nimbe crucifère porte les sigles *ihs*, *chrs*, et la devise *o ôn*. Sa mère appuie sur son épaule le lis qu'elle tient de la main gauche. Les deux nimbes sont d'or avec un cercle d'argent et de pierres précieuses. Un portique encadre le fond quadrillé d'or, et on y lit l'inscription suivante : *Réjouis-toi, ô bénie ! Le Seigneur est avec toi ! Tu es bénie entre les femmes, et le fruit de ton sein est béni !* C'est l'*Ave Maria* d'après le grec et le slavon.

26. — « L'image de la divine Mère à Kiev-Pieczer. » — O. — 18×14. — La Vierge vêtue de bleu et de rouge, avec le sceptre et la couronne impériale nimbée d'une gloire rayonnante, est assise sur un fauteuil que deux anges vêtus de bleu, de rose et d'or, touchent d'une main, tenant de l'autre un écusson circulaire avec les sigles *mr thu*. L'enfant JÉSUS, vêtu de blanc et de rose, est assis dans le sein maternel et ouvre les bras pour bénir. Marie étend les siens sur les deux saints fondateurs du célèbre monastère de Pieczer, Antoine et Théodose, dont l'un porte un scapulaire bleu et l'autre un scapulaire cramoisi. — Il semble bien que ce soit l'image vénérée depuis la fin du XIe siècle comme inspirée par une apparition de la sainte Vierge à quatre peintres de Constantinople, et comme reçue par saint Théodose lui-même. (Cf. HOLWECK, p. 66 et 212.) Mais elle aurait été complétée et rajeunie depuis.

27. — « L'image de la divine Mère à Pieczer ». — O. — 12×8. — Même sujet, avec quelques modifications de détail, notamment avec des nimbes pour les deux saints moines dont les noms y sont inscrits.

28. — *Même sujet.* — 12×9. — Quelques détails différents. — Dans les nimbes des deux saints : *Sa Révérence Antoine de Pieczer ; Sa Révérence Théodose de Pieczer.* Sur ces deux personnages illustres, voir NILLES, I, pp. 151, 207 ; II, p. 715.

29. — « Les saints Antoine et Théodose de Pieczer. » — O. — 22×17. — Même sujet pour iconostase : papier gaufré, fond d'argent, personnages en or sauf les têtes et les mains. Saint Théodose soutient de la main gauche le pied de l'enfant JÉSUS ; saint Antoine est seul encapuchonné, avec une croix sur le devant du capuchon. Les trois images précédentes donnent ces détails avec moins de netteté.

30. — « Reproduction de l'image miraculeuse de l'Assomption de la très sainte Mère de Dieu, dans l'église du monastère de Pieczer à Kiev. » — O. — 17×22 (oblong). — Papier gaufré, fond d'argent, objets et personnages en or, sauf les têtes et les mains. — Sur un lit de parade repose la sainte Vierge nimbée et couronnée ; derrière elle, le Seigneur tient entre ses bras l'âme bienheureuse figurée comme un petit enfant que deux anges se préparent à emporter au ciel dans leurs mains religieusement voilées ; à la tête et au pied du lit, deux groupes d'apôtres ; deux font des gestes de regret ; saint Pierre balance un encensoir fumant ; le livre des évangiles est appuyé contre la courtine antérieure du lit. Dans le fond du tableau, à droite et à gauche, deux maisons symbolisant apparemment le ciel ; sur chaque toiture une branche fleurie ou fruitée qui me rappelle la bénédiction des vignes, des épis, des herbes, usitée au jour de l'Assomption en beaucoup de régions, surtout en Orient. (Cf. NILLES, I, pp. 245-250 ; II, pp. 327-328.)

31. — « La dormition de la divine Mère. » — 12×9. — Sujet analogue, en chromolithographie ; quelques variations de détail ; par exemple, un chandelier à cinq branches au lieu de l'évangile ; saint Jean agenouillé devant le Seigneur, tout auprès de la couche funèbre ; point de feuillages sur les demeures célestes.

32. « Image du saint grand martyr Pantaleïmon. » — O. — 22×17. — Sur fond d'argent à bordure d'or, se détache en or la sainte image nimbée, accompagnée de quelques nuages d'or traversés par des rayons d'argent. La tête et les mains sont de couleur bistre. Le tout est gaufré pour imiter, nous l'avons dit, les icones liturgiques. Vêtu d'une robe et d'un manteau à bordures fleuronnées, le « grand martyr » et médecin Pantaléon tient de la main gauche un coffret à remèdes, et de la droite une petite cuiller à long manche terminé en croix. Sa fête se célèbre le 27 juillet (cf. NILLES, I, p. 226 ; II, p. 606) ; il compte parmi les « quatorze saints auxiliateurs » très vénérés en Allemagne surtout. (*Ibid.*, p. 242.)

33. — *Même sujet lithographié.* M. — 12×9. — Plus grande simplicité dans les détails ; la robe est bleue, le manteau rouge ; le coffret d'or est fermé, au lieu d'être

ouvert comme dans la précédente image. La légende porte : « Le saint grand martyr Pantaleïmon. »

2e CATÉGORIE. — Sujets modernes ou modernisés.

34-39. — J'ai six fort grands sujets (environ 38×26), fabriqués à Moscou, n'ayant plus guère de slave que les costumes liturgiques et les inscriptions russes. C'est 1. « le Seigneur Sabaoth », représentant Dieu en vieillard nimbé d'un triangle, bénissant d'une main et tenant un sceptre de l'autre ; 2. « la nativité de la très sainte Mère de Dieu » ; 3. « la présentation de la très sainte Mère de Dieu au Temple » ; 4. « la reproduction de l'image de tous les Saints », scène traitée d'après l'Apocalypse de saint Jean ; 5. « la bénédiction du révérend Serge au grand-duc Dmitri pour la guerre contre les Tartares » (1276-1294) ; 6. « Saint Innocent d'Irkutsk. »

40-45. — Un peu moins grands, et sortant tous des presses d'Odessa, je signalerai 1. « le baptême du Seigneur » (34×32) ; 2. « le saint prophète Élie » (26-22 ainsi que les 4 suivants), avec son corbeau près de lui et avec ce texte biblique en main : « J'ai eu un zèle immense pour le Seigneur Dieu tout-puissant » ; 3. « sainte Madeleine égale aux apôtres » ; 4. « la sainte grande martyre Parascève, » couronnée par deux anges au-dessous du voile de la Véronique, et tenant d'une main une croix russe, de l'autre un lambel avec les quatre premiers mots du *Credo* en slavon ; 5. « le saint prince des anges Michel, » ayant à sa droite « la grande martyre sainte Barbe » qui porte un calice et un rouleau sur lequel on lit : « J'honore la Trinité » ; 6. « saint Métrophane porte-Christ », une croix à trois traverses sur son capuchon et sur sa poitrine, et tenant de la main droite un chapelet, de la gauche un livre où on lit : « Accepte le travail, garde la tempérance, tu seras riche ; mange sobrement, dors peu, tu seras bien portant ; fais le bien, fuis le mal, tu seras sauvé. » — Sainte Madeleine n'est pas seule à être appelée en Russie « égale aux apôtres » ; les saints qui ont spécialement travaillé à propager la foi reçoivent cette épithète. — Sainte Parascève que nous retrouverons plus loin est la célèbre vierge de Sicile, ou peut-être celle d'Iconium, à laquelle le nom du vendredi avant la pâque avait été donné par un souvenir évidemment biblique. (Cf. NILLES, I, p. 224 et 310.) Le titre de « grands martyrs » est aussi donné à d'autres, comme à saint Pantaléon et à sainte Barbe.

46-48. — Dans une image faite à Odessa (18×15), celle-ci est représentée comme dans l'image plus grande où nous l'avons vue en compagnie de saint Michel. — Une chromolithographie de Moscou (18×13) lui donne un glaive au lieu d'un lambel. — Elle a pour pendant « la sainte grande martyre Catherine » tenant de la main droite un *crucifix* (ce qui est exceptionnel et plus latin que grec), avec une palme ; la roue dentée s'aperçoit devant elle.

49-51. — Trois jolies images de Moscou, à fond d'or et à bordures riches (16×13) figurent, assez à la moderne, « le saint apôtre et évangéliste Jean le théologien » avec l'aigle et le livre ; — « le saint grand martyr Georges le victorieux » avec cuirasse, épée et lance ; — « saint Innocent, évêque d'Irkutsk, le thaumaturge », habillé en évêque russe moderne et tenant la croix à la main.

52-57. — Six lithographies d'Odessa, à fond d'or ou de couleur, avec ou sans bordures fleuronnées (14×11), représentent « saint Jean-Baptiste » avec un rouleau portant ces mots : *Et j'ai vu et témoigné qu'il est l'Agneau de Dieu ôtant les péchés du monde ; faites pénitence ;* — « le saint évangéliste Matthieu », assis sur un siège byzantin et surmonté de l'ange symbolique à quatre ailes ; — « le saint apôtre et évangéliste Jean le théologien », très moderne et sans aigle ; — « sainte Marie-Madeleine » très moderne aussi, avec son vase de parfum ; — « le saint prophète Sergius, » probablement celui de Dmitri, bénit de la main droite, porte un rouleau de la gauche, et il est vêtu en caloyer avec les instruments de la passion brodés sur son scapulaire ; — « les saints Pierre et Athanase du (Mont) Athos » ; le premier, vêtu seulement de sa longue barbe et d'une *zona* de feuillage, s'appuie sur une longue croix qui le fait ressembler au saint Précurseur ; l'autre, vêtu en moine, porte sur le bras gauche une maquette de monastère à coupole ; c'est probablement le saint Athanase désigné par les liturgies orientales comme « fondateur du monastère de Telbesma » (NILLES, II, p. 413) ; en tout cas notre saint Athanase « porte-Dieu » fut le plus glorieux cénobite du Mont-Athos (*Idem*, I, p. 204) ; et notre saint Pierre fut le premier qui pratiqua la vie monastique en cet endroit. (*Idem*, I, pp. 178-179.)

58-62. — « La sainte princesse Olga égale aux apôtres » (O. 13×10) porte la croix entre ses mains (Cf. NILLES, I, pp. 95, 209) ; « le prophète Sabbas, l'illuminé » (O. 12×10) bénit d'une main, et de l'autre tient l'inscription suivante : *Frères, ayez la paix* (Cf. NILLES, II, p. 791, v° *S. Sabbas*, 2°) ; — « Le Seigneur Sabaoth » (12×9), avec la colombe sur la poitrine et le sceptre sur un globe, est nimbé d'un triangle et d'un cercle gemmé ; il bénit de la main droite, à la grecque ; — « JÉSUS-CHRIST » (12×9), bénissant de la même manière, tient un sceptre cruciforme sur un livre où on lit : *Venez à moi, vous tous qui souffrez et qui êtes accablés, et je vous referai ;* — « JÉSUS-CHRIST » (12×9), à peu près semblable au précédent, mais avec un globe au lieu du livre.

63-65. — Quelques images du format 12×9 représentent d'une manière assez remarquable la sainte Vierge. — « Reproduction de l'image de la divine Mère des cœurs affligés. » La Vierge est figurée à mi-corps sur un fond d'azur ; elle est vêtue de la robe bleue et du manteau rouge traditionnels ; elle a au front et sur l'épaule l'étoile accoutumée ; son nimbe est d'or ; mais les sept glaives disposés en forme d'Y (3. 3. 1), mais l'attitude et les traits sont modernes comme le symbolisme lui-même ; et je ne serais pas surpris que cette image ait été faite pour les catholiques. — « Je suis le refuge des pécheurs. » (12×9.) Vierge en buste, étoile sur l'épaule, robe bleue et manteau rouge ; l'Enfant, vêtu de blanc et de vert est sur le bras gauche de sa Mère, et lui tient la main droite

des deux siennes ; l'un et l'autre sont coiffés de couronnes impériales bleu et or, avec de très larges auréoles fleuronnées ; les détails paraissent assez modernes, comme le titre lui-même. — « Salutation de notre reine, la Vierge Marie, Mère de Dieu » (12×9). C'est l'Annonciation ; intérieur ouvert sur un paysage indistinct ; en haut la colombe mystique ; à droite la sainte Vierge, debout, en robe bleue et manteau rouge, étoile au front et sur les deux épaules ; elle baisse les yeux et fait, des mains écartées, un geste d'étonnement ; l'ange, debout à gauche, vêtu de bleu et de rouge également, tient de la main gauche une branche de lys, et de la droite il accompagne le message divin qu'il prononce la tête inclinée ; cette image semble assez moderne et plutôt latine que byzantine.

66-70. — Dans le format 11×9 nous avons « le Seigneur qui domine tout », revêtu des insignes impériaux, et portant un livre avec cette inscription : *Venez à moi, vous tous qui souffrez et êtes accablés et je vous referai ; prenez mon joug sur vous et apprenez de moi que je suis doux et humble de cœur ;* — un groupe représentant le même *divin Empereur* entre la sainte Vierge et saint Jean-Baptiste ; — une *Nativité*, — un *Baptême*, — et une *Résurrection de J.-C.* ; le tout fort peu archaïque de dessin.

71-73. — Signalons à part, quoique de même format, « l'image de la très sainte Mère de Dieu, cause de la joie inespérée » ; on voit son tableau placé sur une sorte de retable et on lit au-dessous : « O Mère de Dieu, que notre méchanceté ne surpasse pas votre bonté, car vous êtes l'espérance des pécheurs ; rendez-nous favorable votre Fils, notre Dieu ! » — « l'image de la très sainte Mère de Dieu, consolation des affligés » ; deux anges la montrent à un groupe où la pauvreté, la vieillesse, la maladie, sont représentées ; — « l'image de la très sainte Mère de Dieu, guérison (des malades) » ; elle est figurée debout, une croix à la main, auprès d'un malade étendu sur sa couche de souffrance : on lit dans un angle de l'image une inscription assez obscure où il est question d' « un certain clerc de l'église de Nivirninsk (?) », qui aurait eu la visite de la sainte Vierge « à chaque heure de sa dernière maladie, jusqu'à sa mort ».

74-89. — Toujours dans le format de 11×9, signalons un « prince des anges Michel », portant le glaive flamboyant et un bouclier sur lequel on lit : *Saint, saint, saint*, en slavon ; — un autre « saint archange Michel », à cheval, foudroyant de sa lance Lucifer et tenant de la main gauche la trompette du jugement ; — une *tête de S. Jean-Baptiste* coupée ; — « saint Nicolas le thaumaturge », très richement costumé ; — « saint Alexis, homme de Dieu », copié probablement sur un saint Benoît Labre ; — « saint Georges le grand martyr », en style allemand du moyen âge ; — sainte *Olga*, — sainte *Parascève*, « nommée Piatnica *(= vendredi)* », — sainte *Barbe*, — sainte *Catherine*, à peu près représentées comme déjà nous les avons vues ; — « le saint duc Vladimir égal aux apôtres », avec la croix de missionnaire en main ; (NILLES, I, p. 212 ; II, p. 143) ; — *saints Zosime et Sabbatius*, deux moines placés des deux côtés d'une ruche d'abeilles dont ils semblent vouloir extraire les rayons de miel ; — « les maîtres et théophores Antoine et Théodose, thaumaturges de Kiev-Pieczer, fondateurs des moines en Russie, » placés au-dessous du tableau de la mort de la T. S. Vierge, et aux deux côtés d'un temple à coupoles ; — les *40 saints* dont les reliques sont à Kiev, groupés au-dessous du même tableau et autour du monastère de Pieczer ; — « les saints égaux aux apôtres et illuminateurs des Slaves, Cyrille et Méthode », le premier portant l'évangile et le second la croix à double traverse ; — *saint Constantin* et *sainte Hélène*, tous deux en costume impérial et soutenant une magnifique croix recroisettée et nimbée ; on sait que Constantin est honoré d'un culte liturgique dans l'Église grecque, comme Charlemagne en certains pays d'Occident.

90-92. — En tout petit format (8×6) et sur fond d'or, voici *Sainte Barbe ;* — « la sainte martyre Sophie et les saintes martyres Foi, Espérance, Charité » (cf. NILLES, I, p. 280) ; — « les saints martyrs Gurias, Samon et Abibe. » (*Ibid.*, p. 326.)

93-94. — J'ai réservé, pour en parler un peu plus longuement, deux curieuses images dont l'une vient d'Odessa (13×10) et l'autre de Moscou (12×9). — La plus grande représente un évêque nimbé tenant en ses bras un enfant vêtu de blanc, sans nimbe. A droite, sur une crédence, on voit un rouleau portant ces mots : *Seigneur, sauvez l'enfance, ayez pitié d'elle, conservez-la maintenant et dans l'avenir.* A gauche, sur un brasier enflammé, un bassin d'eau bouillante ; et auprès, un vase et un linge. Au-dessus de l'évêque, sur un fond d'architecture élégante, cette légende très remarquable : *Saint Julien, évêque de Kenomani.* Kenomani est tout simplement *Cenomanum*, Le Mans, dont le premier évêque fut saint Julien, et dont les traditions rapportent qu'en effet il y eut, aux funérailles de l'illustre pontife, préservation miraculeuse d'un enfant abandonné précipitamment et inconsidérément par sa mère dans un bassin d'eau chaude, où il serait mort victime de la curiosité de cette femme trop empressée à voir passer le cortège, si la protection du saint ne s'était manifestée sur lui. Il n'y a pas d'autre évêché ni d'autre évêque, dans l'histoire ecclésiastique, auxquels on puisse appliquer ces détails, ces noms et ce fait ; et quoique on doive considérer comme très extraordinaire, en Russie, où les saints « latins » sont si peu connus, la présence d'un culte et d'une image en l'honneur de saint Julien du Mans, il faut bien qu'on en croie ses propres yeux. Comment expliquer ce

fait, par quelles relations historiques ou artistiques, j'essaierai peut-être un jour de le découvrir ou de le conjecturer. — La plus petite de mes deux chromolithographies *julianistes* porte la même légende : *Saint Julien évêque de Kenomani*, mais elle transforme et obscurcit la scène en voulant la simplifier. Devant la crédence supportant un livre sans texte et placée au-dessous d'une image de la sainte Vierge, saint Julien est agenouillé, en costume épiscopal de ville, nimbé; il porte dans ses bras le petit enfant emmailloté que nous avons vu tout-à-l'heure vêtu d'une robe blanche. Évidemment le sens est resté le même, quoique bien plus difficile à comprendre pour qui ne connaît pas la précédente image et les anciennes chroniques du Mans. Si l'illustre moine de Solesmes, le cardinal Pitra, qui les connaissait parfaitement et qui avait si bien étudié la Russie, avait eu l'occasion d'y rencontrer les documents iconographiques dont nous parlons, il en aurait sans doute aisément trouvé l'origine qui m'échappe jusqu'à présent.

Chanoine Jules DIDIOT.

Bornes de la terre abbatiale de Saint-Seine-l'Abbaye. — Côte-d'Or.

FONDÉE vers 530, dans un haut vallon au climat salubre et froid, par saint Seine dont une tradition peu historique fait le fils d'un comte de Mémont, c'est-à-dire du *pagus magnimontensis*, l'abbaye bénédictine de Saint-Seine est la troisième par ordre d'ancienneté des quatre abbayes mérovingiennes de l'ancien diocèse de Langres, Saint-Jean de Réôme ou Moutier-Saint-Jean, Saint-Bénigne de Dijon, Saint-Seine et Bèze. Toutes les quatre sont situées dans le département de la Côte-d'Or. Un grand souvenir s'attache à celle-ci. Ce Goth de haute naissance, que le monde a connu sous le nom de Witiza et que l'Église vénère sous celui de saint Benoît d'Aniane, fut moine à Saint-Seine pendant plusieurs années, probablement de 774 à 780 et y rédigea la règle qu'il appliqua à la célèbre abbaye d'Aniane fondée par lui au diocèse de Maguelonne.

L'église abbatiale, aujourd'hui paroissiale, est un bel édifice du XIIIe siècle, restauré et complété aux XIVe et XVe, que j'ai déjà présenté aux lecteurs de la Revue (1). C'est sur des monuments plus modestes que j'appelle ici leur attention.

La terre abbatiale se composait des territoires agglomérés qui forment aujourd'hui les communes de Baulme la Roche, Bligny le Sec, Champagny, Francheville, Frenois, Lamargelle, Lery, Moloy, Pellerey, Poncey, Saint-Helyer, Saint-Martin du Mont, Saint-Mesmin, Saint-Seine, Turcey et Villotte, donnant une superficie totale de près de 22000 hectares. Il est bien entendu

que l'abbaye avait seulement le domaine seigneurial, non la propriété de cet immense territoire dont les habitants furent affranchis de la main-morte par la charte donnée le 17 mars 1323, par le XXIVe abbé connu, Jean de Jaucourt.

La terre abbatiale confinait à l'Occident à celles de Salmaise et Verrey-sous-Salmaise, qui appartenaient au duc, de Chanceaux et Saint-Germain-la-Feuille, aujourd'hui Saint-Germain-Source-Seine, domaines de l'abbaye bénédictine de Saint-Pierre de Flavigny, enfin de Poiseul-la-Grange, dépendance de l'abbaye cistercienne de Fontenay.

1. V. VIII, 1e livr., p. 65.— *Pierre tombale dans l'église abbatiale de Saint-Seine l'abbaye, Côte-d'Or.*

En 1288, intervint entre Guillaume III, Le abbé de Flavigny, et Guillaume I, XXe abbé de Saint-Seine, un accord de bornage, dont le texte original existe aux archives de la Côte-d'Or. C'est en vertu de cette convention que furent plantées entre les deux terres d'église les bornes dont quelques-unes subsistent encore dans les bois ; il est très probable que vers le même temps dut avoir lieu un semblable accord avec le duc : d'autres bornes existent, en effet, entre le domaine ducal et celui de Saint-Seine.

Toutes ces bornes d'un seul bloc, sont en bonne pierre non gelive, et ont de $0^{m}60^{c}$ à 1^{m} de hauteur, sur $0^{m}45$ à $0^{m}50^{c}$ de largeur, et $0^{m}22^{c}$ à

$0^{m}25^{c}$ d'épaisseur. De celles qui séparent la terre abbatiale du domaine ducal, je dirai seulement qu'elles portent d'un côté une crosse et de l'autre l'écu de Bourgogne ancien, *bandé d'(or) et d'(azur) de six pièces.* Les autres, beaucoup plus intéressantes, comme on en peut juger d'après les productions ci-jointes, traductions rigoureuses de photographies, présentent toutes du côté de Flavigny un saint Pierre debout tenant les clés; l'une d'elles, la plus importante, que l'on voit ici, se dresse encore fruste et noircie sur le très ancien chemin qui aboutit à travers bois à la source de la Seine ; on la connaît dans le pays sous le nom de *la grosse Borne.* Deux seulement présentent du côté de Saint-Seine, la figure du saint fondateur accomplissant sur son âne cette course légendaire par laquelle il fait sienne toute la terre entourée en un jour par le trot de sa monture. Cette tradition qui n'est point particulière à saint Seine, a évidemment un sens symbolique sur lequel je ne m'étendrai pas. Ces figures d'un beau style présentent tous les caractères du XIIIe siècle ; la conservation générale en est assez bonne pour qu'on soit tenté de se demander si les pierres ont vraiment l'âge que leur assigne le style du dessin et l'alphabet des inscriptions, mais le moyen âge faisait peu de pastiches et si les bornes du XIIIe siècle avaient été remplacées aux XIVe ou XVe, les nouvelles n'auraient pas reproduit la naïveté souveraine des types an-

ciens. Quant à une réfection postérieure, il n'en saurait être question ; on peut défier le plus habile ouvrier, même du XVIe siècle, de se faire à ce point le semblable de ses devanciers du XIIIe. Enfin, les bornes dont il s'agit étant par leur situation à peu près hors de l'atteinte des hommes, plus meurtrière que celle du temps ou des agents naturels, et n'ayant rien à craindre des gelées, elles ont pu aisément traverser les siècles sans périr.

Pour ce qui est de la lettre R gravée au bas de l'inscription, elle a été manifestement ajoutée après coup ; elle indique, en effet, l'apposition du quart en réserve, qui eut lieu en 1756 pour les bois de Saint-Seine.

Une des bornes à double figure se rencontre au point d'intersection des communes de Chanceaux, Lamargelle et Poiseul-la-Grange ; il la faut sans aucun doute identifier avec cette borne des trois abbés dont il est question dans les documents d'archives ; mais il n'y a aucun signe gravé sur la tranche qui regarde le territoire de Poiseul-la-Grange.

Je connais les trois bornes représentées ici, mais les éléments de cet article m'ont été fournis par une notice insérée par M. A. Fétu, membre correspondant, dans le t. XIIIe en cours de publication, des *Mémoires de la Commission de la Côte-d'Or*. — M. E. Picard, inspecteur des forêts à Dijon, membre titulaire, y a joint le texte de l'acte de 1288, découvert par lui aux archives départementales. Enfin les trois vignettes sont la reproduction par M. Louis Chapuis, dessinateur à Dijon, de photographies exécutées par M. Gaudry, garde-général, membre correspondant.

Henri CHABEUF.

Le Triforium de la cathédrale de Meaux.

Restauration de la partie ancienne.

AU cours des dernières années, les travaux de restauration ont porté sur deux points différents. Dans la nef, côté du Midi, la claire-voie supérieure de la travée voisine du transept a été reconstruite avec ses deux galeries de service, intérieure et extérieure. Dans la nef, le transept et le chœur, huit ou dix travées de voûte ont été pareillement refaites à neuf, les parties attenantes soigneusement débadigeonnées et rejointoyées.

Voici, au sujet du triforium seulement, quelques observations appuyées de dessins :

D'abord est-il bien nécessaire de dire que le fragment ci-contre — il en reste six semblables à peu près intacts — appartient à l'édifice entrepris vers la fin du douzième siècle, aussitôt après l'établissement de la commune de Meaux, continué pendant le treizième siècle par des architectes inconnus et dont Pierre de Varinfroy dirigeait la construction vers 1250 (1) ?

Personne ne contestera l'élégance nerveuse de ce petit ensemble. Ce que les architectes du siècle suivant ont mis à la place de ce motif dans le chœur, au rond-point et partiellement au transept est certes bien plus élégant encore et plus savamment agencé ; mais combien plus dispendieux aussi ! Plusieurs des travées conservées avaient déjà subi une première réfection vers la fin du XVe siècle, au temps des évêques Jean du Drac (1458-1473) et Jean Lhuillier (1483-1500). Dans la galerie de circulation, une suite d'arcatures plein-cintre redenté, analogues à celles de la travée voisine de l'orgue, avaient remplacé les anciens « compas » — ainsi nommait-on jadis les arcs que nous qualifions brisés, aigus, ou ogives ; — de solides pilettes avaient remplacé les colonnettes, un peu grêles peut-être. Au-dessus, les fenêtres avaient reçu un réseau de meneaux lancéolés ou flamboyants. Au-dessous, les piles, reprises à partir des fondations dans le style de l'époque, donnaient à chaque travée prise séparément une homogénéité convenable. Pilettes et meneaux viennent de disparaître, au risque d'offrir le spectacle énigmatique de supports beaucoup plus jeunes de style que les choses portées. Faut-il en blâmer l'éminent architecte qui préside à la restauration ? Je ne l'oserais pas : sa méthode étant généralement suivie dans les

1. De cette église, qui fut admirablement bâtie, *mirificæ structuræ*, et qu'il fallut cependant reconstruire à grands frais avant son achèvement, *propter materiæ vitium in suis parietibus et columnis* (Acte capitulaire de 1268, dans T. Duplessis, t. II, p. 169), il nous reste, outre les parties étudiées ici :

1° Les quatre maîtresses piles du transept encadrant le sanctuaire primitif, où se dressait l'autel principal, reculé, depuis le quinzième siècle peut-être, jusqu'au rond-point.

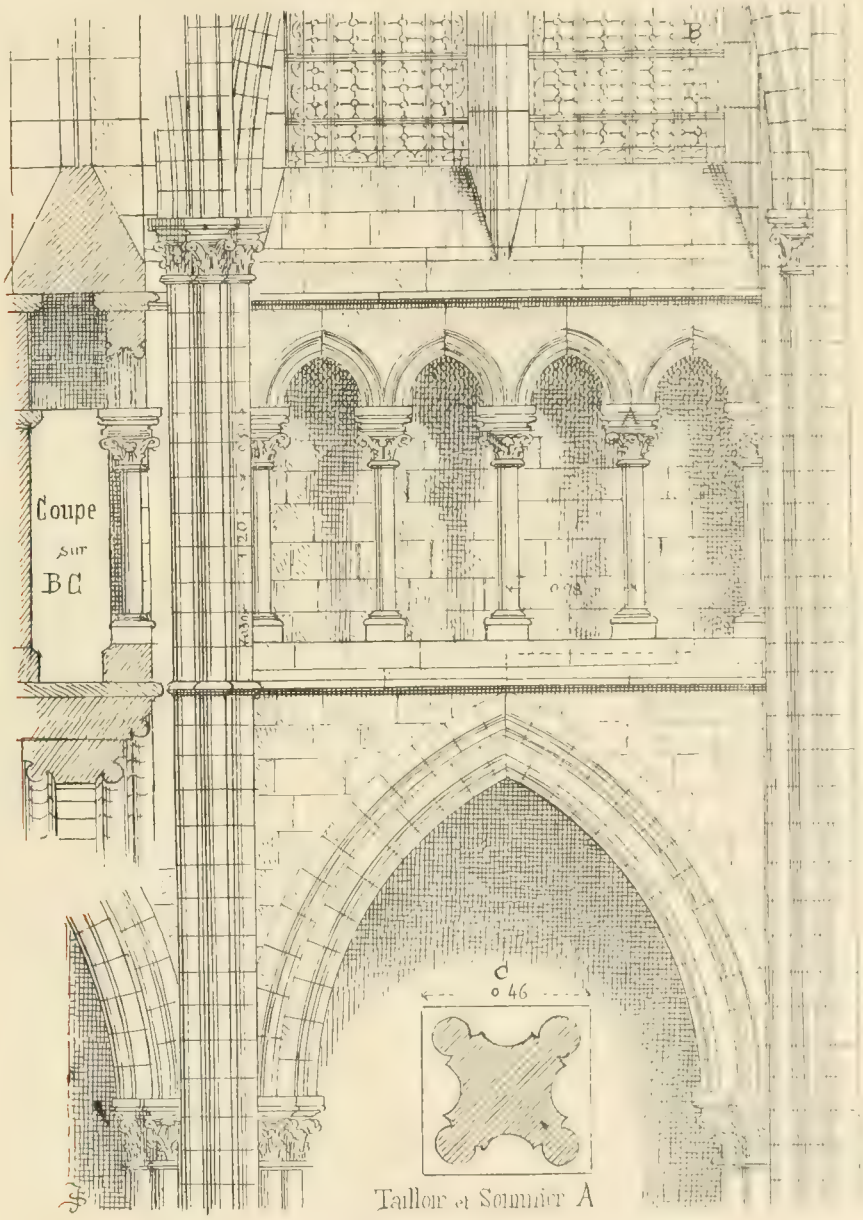
2° Les quatre gros piliers ronds des nefs latérales, jusqu'à mi-hauteur environ, et leurs chapiteaux réemployés lors de la suppression des tribunes des collatéraux, au cours du treizième siècle.

3° Les murs latéraux du chœur, et ceux de la nef sur deux ou trois travées — ces derniers crevés au quinzième siècle pour ménager l'érection des chapelles des bas-côtés. Au midi, le mur extérieur correspondant au chœur a été entièrement reconstruit à cinquante centimètres au delà de l'alignement primitif.

4° Les arcades inférieures servant d'étrésillons aux piles du chœur, derrière les stalles. La partie supérieure seule de ces arcs n'a pas été remaniée lorsque, vers 1280, l'architecte substitua aux piliers monocylindriques des piles de plus fort diamètre cantonnées de robustes demi-colonnes.

5° Les trois chapelles, rebâties de fond en comble, de la Sainte-Vierge, de Saint-Jacques et de Saint-Fiacre.

cas semblables. D'ailleurs qui peut deviner les secrètes pensées des architectes officiels ? A ces énormes faisceaux de colonnettes, à ces multiples bases juxtaposées à des niveaux différents, à ces multiples et maigres chapiteaux, ils substitueront peut-être un jour de robustes piliers cylindriques rappelant ceux qui croulèrent à la fin du XIIe siècle, avec leurs bases à griffes et leurs opulents chapiteaux. Quand, par système, on se met à reconstruire au lieu de restaurer, il

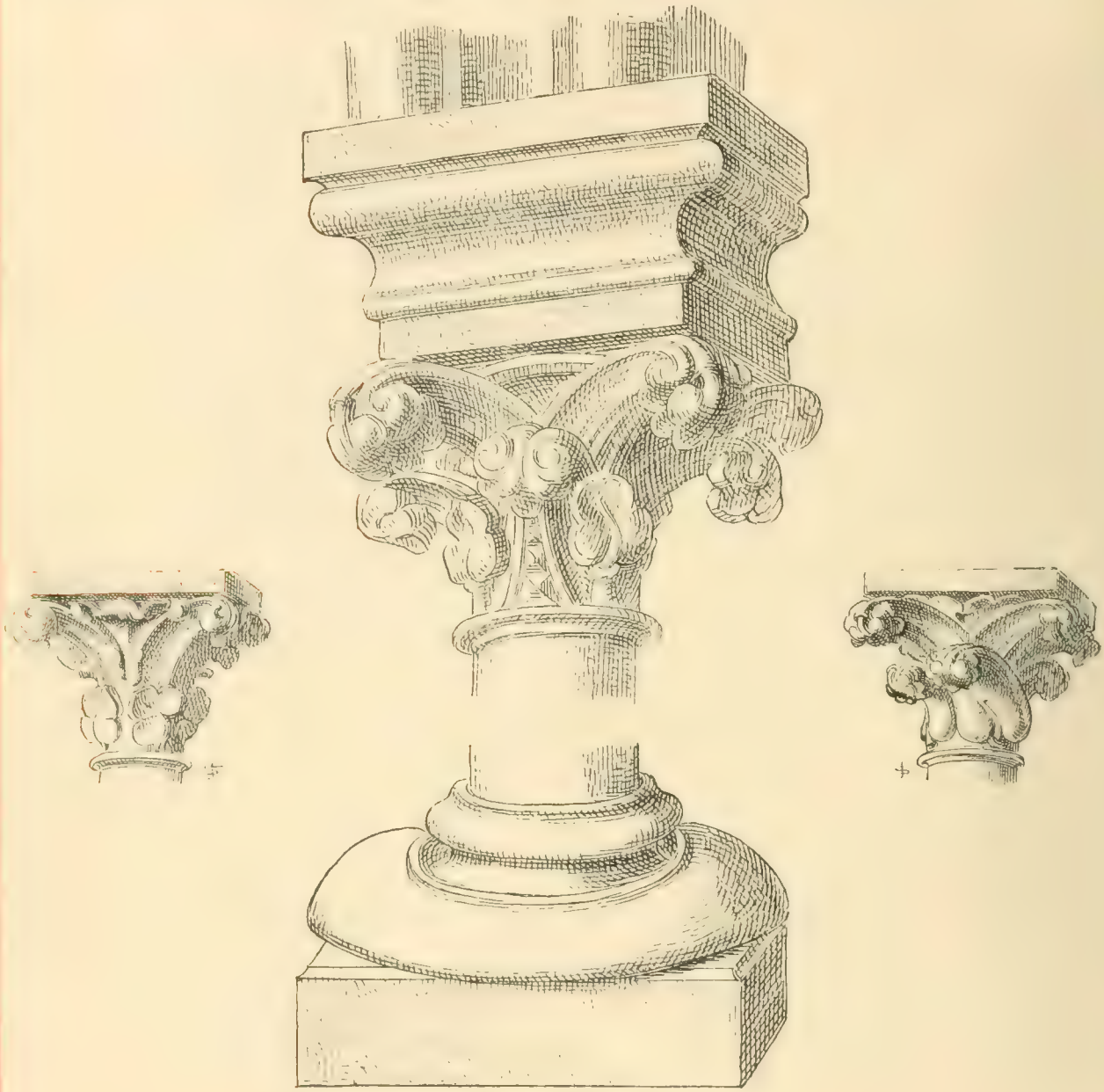


Triforium ou galerie intérieure de service, à la cathédrale de Meaux.

est impossible de dire où l'on s'arrêtera. A ce parti pris, j'indique une excuse, qui vaut presque une approbation : l'instinct de la symétrie, le besoin d'équilibrer les deux faces de la nef. Ces quatre demi-travées hautes en vis-à-vis sont vraiment belles... lorsqu'on oublie les jambes en style bâtard sur lesquelles elles reposent.

Venons à l'exécution. Il serait difficile de mieux faire. Sans doute, il faudrait être de la partie pour en juger sûrement ; un demi-profane a pour-

tant bien le droit de dire son impression. J'ai vu de très près le travail de l'appareilleur, du tailleur de pierre et du sculpteur ; de très près aussi les modèles qu'ils ont pris en face et copiés. La copie m'a paru supérieure au modèle, et cependant, — pourquoi ? — j'aime mieux le modèle. C'est au sculpteur surtout que j'en veux. Lorsqu'on est capable de traiter la pierre avec cette perfection,

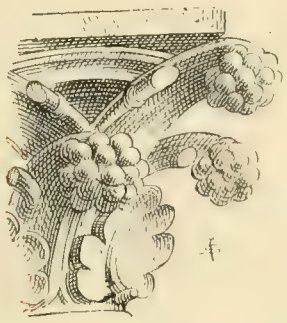


Chapiteaux et colonnette de la galerie ci-contre.

lorsqu'on sait en tirer des formes aussi souples et aussi variées (voir les fleurons sculptés dans l'ébrasement extérieur de l'oculus des fenêtres nouvellement restaurées), comment accepte-t-on le rôle vulgaire de copiste et affiche-t-on un principe aussi contraire aux principes des vieux ornemanistes et imagiers : la copie, la reproduction textuelle d'un motif pris dans le voisinage ? Il y a là une quinzaine de chapiteaux dont aucun n'est la copie d'un autre. Ceux qu'on nous exhibe

ont leurs pareils à quelques pas. Si l'architecte impose cette obligation aux sculpteurs et aux verriers par défiance de leur goût, la défiance est excessive et peu flatteuse pour leur amour-propre. Pour le public curieux, la déception est pénible. Dans ce panneau-vitrail, il croyait trouver une pointe de nouveauté, d'originalité : c'est la reproduction très fidèle, — jusqu'à un poil de barbe — mais renversée, du panneau voisin. Dans cette riche arcature, il cherchait le trait personnel, l'accent original, il trouve une copie raffinée de l'arcature d'en face, il entend un écho atténué de la mâle harmonie du voisinage. J'avoue pourtant qu'à distance, d'en bas par exemple, ces nuances se fondent dans un parfait accord.

E. Jouy.



La plus grosse cloche de France au dernier tiers du XVe siècle.

CHAQUE annaliste ou chroniqueur, par amour de son clocher (c'est ici le cas de le dire), vantait les qualités de la plus grosse cloche de son église ; il en exagérait souvent le poids, déclarant comme l'historien d'Orléans que le *gros Guillaume était le plus gros Saint sonnant du royaume* (1).

Bien d'autres villes avaient la même gloriole. Sans avoir la présomption de décerner le prix d'une façon infaillible, je crois que le timbre de la grosse horloge de Rennes pouvait prendre la première place dans le *dernier tiers du XVe siècle* parmi les cloches de notre pays. Les bourdons de nos cathédrales ne dépassaient guère alors le poids de quinze à vingt mille livres. Au XVIe siècle, leurs dimensions et leur poids par suite augmentèrent notablement (1).

M. le Ch. de Bellevue, dans son livre de *l'Hôpital Saint-Yves, à Rennes*, nous donne au sujet de ce timbre et de l'horloge, dont il était la grande voix, les curieux détails que voici : (2).

« Le plus bel édifice qui fut détruit par l'incendie de 1720, fut la *grosse Horloge*. Le timbre en était d'une telle force, qu'on l'entendait de sept lieues.

« On fournit pour la cloche ou timbre 48,422 « livres de métal affiné, duquel on fit aussi les « quatre appeaux, qui, avant le coup de l'heure, « figuraient par leur carillon le chant du *Regina* « *Cœli* et immédiatement après les heures son- « nées, le chant de l'*Alleluia* (3)... A la hauteur « de la seconde galerie (de la tour en charpente) « était une figure mécanique et mouvante en « plomb et de plein relief, de *Saint-Michel*, tenant « le diable enchaîné sous ses pieds et qui le frap- « pait d'autant de coups de glaive, que le mar- « teau marquait d'heures. L'archange traversait la « tête du dragon à chaque coup qu'il lui don- « nait, comme par une espèce de renard. Cette « figure était au Nord. A la même hauteur que « *Saint-Michel* étaient trois cadrans pour la plus « grande commodité des habitants de la ville... « La première fonte de l'horloge fut faite en « 1469, place du champ Jacquet ; sa dernière « fonte en 1484 par *Pierre Hurel* et *Jean Guilbert*, « fondeurs normands et non par les Anglais, « comme le dit une fausse tradition. La cloche fut « nommée *Françoise* et eut pour parrain le duc « de Bretagne, François II. Elle avait 8 pieds « de diamètre (4), 6 pieds de haut non comprises « les anses, et son épaisseur à la lèvre était de 8 » pouces (0,22 cent.).

1. Il fut refondu le 22 août 1539. *Histoire de l'église d'Orléans*, par François le Maire. Orléans, 1648, p. 35.

1. En 1501 le cardinal d'Amboise donna la fameuse cloche de la cathédrale de Rouen, nommée *Georges d'Amboise*, qui, d'après la délibération du chapitre, *devait être la plus grosse du royaume ;* elle passait pour peser 36,000 livres. (*Archives de la Seine Inférieure*, Serie G.N. 2146.) Les bourdons de Sens, coulés en 1560, pèsent l'un 15,581 kil. et l'autre 13,865 kil. — *Le gros Guillaume* d'Angers, donné en 1572 par l'évêque Guillaume Ruzé, était du poids de 24,000 livres.

2. PP. 38, 423 et 429.

3. P. 423. Ils pesaient 500,400, 300 et 200 livres et donnaient par la disposition de marteaux frappant à différentes hauteurs les huit notes de la gamme.

4. Un pied de moins que la *Savoyarde* de Montmartre.

« Elle tomba pendant l'incendie de Rennes, le « 23 décembre 1720 vers les deux heures du « matin et se brisa en plusieurs morceaux...

« Le Père Pageot, parlant de la ville de Ren- « nes dans son art poétique, édité à la Flèche en « 1658, dit : « *Rhedones, urbs episcopatu et Parla- « mento insignis ; ibi Horologium magnitudinis « mirae et quia ejus sonus officeret, scindendum « fuit.* On avait été obligé en effet de limer cette « cloche (fêlée par accident) et d'y faire une fente « ou ouverture dans le bord à près de deux pieds « de hauteur.

« M. Baudrand (*Dictionnaire géographique*, « 1705) dit aussi que l'horloge de la ville de « Rennes passe pour la plus grosse cloche du « Royaume. »

On me pardonnera la longueur de cette citation : je tenais à reproduire non seulement ce qui concernait la cloche mais aussi le curieux automate, dont l'horloge de Rennes était ornée. Ce *Saint Michel* est un exemple à ajouter à bien d'autres. Dès 1396, Matthieu de Soingnies, de Valenciennes, perfectionnait à la cathédrale de Cambrai une horloge astronomique, antérieure à 1318 : il changea la forme du calendrier et les signes des planètes, fit sonner les heures « *du jour et de la nuit* » et surmonta le mécanisme *d'un ange sculpté*, qui se tournait vers les points cardinaux en sonnant de la trompette (1).

La cathédrale d'Angers possédait, dès le commencement du XVe siècle une horloge analogue. « *Elle faisait autrefois*, dit Thorode (2), *toutes les gentillesses qu'on faisait faire aux premiers temps de l'horlogerie à ces ingénieuses machines, qu'on a depuis perfectionnées, en les simplifiant. Elle était ornée du soleil, de la lune, d'un calendrier peint sur parchemin et d'un ange qui soufflait et cornait.* » Les comptes de fabrique de 1406 à 1407 donnent de minutieux détails sur ces embellissements (3).

Le *Saint Michel* de Rennes, les *anges* de Cambrai et d'Angers nous paraîtraient puérils aujourd'hui. Ils égayaient nos pères et ajoutaient au pittoresque de nos vieilles cités : je les regrette, je l'avoue sans détour, aussi bien que les automates de certaines grandes orgues de nos antiques cathédrales (1). Ces surprises n'avaient-elles pas un tout autre charme que la régularité et la monotonie de nos horloges modernes, si perfectionnées soient-elles au point de vue mécanique ? *L'ennui naquit un jour de l'uniformité :* rien de plus vrai, c'est l'impression qu'on éprouve en visitant à la hâte les villes modernes si bien alignées, en entendant sonner leurs horloges banales... mais c'est assez, me voilà déjà loin de mon point de départ.

L. DE FARCY.

1. *Histoire artistique de la cathédrale de Cambrai*, par Jules Houdoy, pp. 48 et 49.

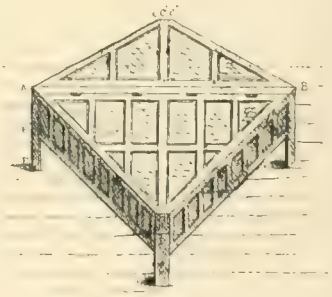
2. Bibliothèque d'Angers. Ms. N. 1879, p. 150.

3. Misia pro complemento lunæ et solis factorum in horologio hujus ecclesiæ. — Item pro compositione pergamini et scripturæ ac illuminaturæ Kalendarii in dicto horologio pincti. — Item pro ferro et cupro ad fortificandum canale per quod ventus vadit ad angelum qui sufflat et cornat...

1. *La cathédrale de Strasbourg*, par F. Piton, p. 46. Le buffet d'orgues, exécuté en 1489, présente deux automates jadis mobiles. Francis-le-Maire, dans son *Histoire d'Orléans*, en 1642, parle des neuf chœurs des anges répartis en trois hiérarchies, qui rendaient une harmonieuse mélodie, etc... au sommet du buffet d'orgues de la cathédrale.

Chasublier du XVe siècle, à l'église de Cunaud (Maine-et-Loire).

Ce meuble, d'une exécution aussi sommaire que possible, dont les panneaux ne sont pas même ornés d'une serviette roulée (comme presque toutes les menuiseries du XVe siècle), présente



Dimensions :
- De l'angle A à l'angle B : $2^{m}73$.
- Du milieu C' au sommet du pied D : $2^{m}25$.
- Côtés A C et C'' B : $1^{m}45$.
- Côtés A D et D B : $1^{m}87$.
- Largeur du pied C : $0^{m}14$.
- Largeur du pied D : $0^{m}22$.
- Hauteur du coffre A E : $0^{m}42$.
- Hauteur du pied EF : $0^{m}35$.
- Hauteur totale : $0^{m}77$.

par sa forme et la disposition de ses quatre pieds A B C D, fortement relevés au-dessus du sol, un grand intérêt. Les chasubles « *à l'antique* » y étaient déposées les unes sur les autres, à une hauteur telle que l'humidité du pavage ne pouvait nuire à leur conservation et que le sacristain avait toute facilité pour les étendre commodément. Seule, la partie antérieure et la plus étendue du couvercle, ferrée au moyen de quatre charnières, à la traverse A B, pouvait se relever et se clore au moyen d'une serrure gothique, placée en D. Le reste du couvercle A C B était fixe. Voilà bien un objet *en rapport avec sa destination*. Sans préoccupation pour l'emplacement, le huchier a menuisé son meuble en lui donnant la forme des chasubles à y mettre (1). Trop souvent aujourd'hui, on replie les chasubles de *forme antique*, sur les côtés, de façon à les faire entrer bon gré mal gré dans des tiroirs ordinaires : déplorable système, qui enlève toute grâce aux ornements.

L. DE FARCY.

1. Voir dans la *Revue de l'Art chrétien*, 1885, p. 181 et 183, le dessin des anciennes chasubles de la cathédrale d'Angers.

Correspondance.

Marseille, Abbaye de Ste-Marie-Madeleine,
le 15 mai 1898.

MONSIEUR LE DIRECTEUR,

LES mosaïques romaines et gallo-romaines sont encore assez nombreuses en France; mais les mosaïques chrétiennes des premiers siècles et celles du moyen âge y sont extrêmement rares, aussi est-ce une bonne fortune d'en rencontrer ; c'est pourquoi je crois vous être agréable en vous parlant d'une mosaïque du commencement du XIIe siècle que nous avons trouvée récemment dans l'abside de l'église de notre ancien prieuré bénédictin de Ganagobie. Cette mosaïque était autrefois connue et réputée fort belle, mais l'église ayant été démolie systématiquement pendant la Révolution, à l'exception de la nef, cette mosaïque avait été oubliée, couverte qu'elle était par plusieurs mètres de décombres. Ayant déblayé en partie les absides, nous l'avons retrouvée en bon état de conservation. Elle est simple, composée seulement de cubes en marbre ou en smalte de trois couleurs, noir, blanc, rouge ; les fonds généralement sont rouges, les personnages blancs, les traits noirs, les cubes sont assez gros mais

Mosaïques dans les ruines de l'église prieurale de Ganagobie.

placés avec beaucoup d'habileté, et l'ensemble est saisissant et de très bel effet. Le premier personnage mis à découvert avait été un cavalier terrassant un dragon ; nous pensions aussitôt à S. Georges, mais bientôt après nous découvrîmes des animaux fantastiques, puis un cavalier poursuivant un griffon et un lion, ce qui indique qu'il ne s'agissait pas de scènes ou de personnages réels, mais symboliques. D'ailleurs le S. Georges prétendu n'était pas nimbé, ce qui eût été inadmissible au XIIe siècle. Nous ne pourrons bien comprendre la mosaïque que lorsque nous aurons découvert la partie encore sous les décombres.

J'ai le plaisir de vous envoyer une photographie de la mosaïque actuellement visible. Ce qu'il y a de très intéressant, c'est qu'elle porte sa date par le nom du prieur, et peut-être le nom du

mosaïste, ce qui est assez rare. Voici en effet l'inscription en deux vers léonins qui court autour du mur de l'abside principale, en lettres capitales noires sur fond blanc. C'est la mosaïque qui parle :

Me Prior et fieri Bertranne jubes et haberi
Et Petrus urgebat Trutberti meque regebat.

Le prieur Bertranne nous reporte en l'année 1122. Quel est ce Pierre qui pressait le travail ? Serait-ce Pierre le Vénérable, abbé de Cluny, dont dépendait le petit prieuré, ou Petrus ne fait-il qu'un personnage avec Trutberti ? Qu'est-ce que ce Trutbert ? Auriez-vous rencontré au moyen âge un mosaïste ou un architecte de ce nom ? J'avoue que je serais heureux de vous voir mentionner ce petit problème. Parmi tant de lecteurs instruits et archéologues savants qui reçoivent votre intéressante *Revue*, il s'en trouvera peut-être un qui pourra le résoudre.

Agréez, etc.

✠ Fr. J. CHRISTOPHE GAUTHEY, abbé.

Italie.

Florence : la fresque de D. Ghirlandajo à Ognissanti. — Découvertes de peintures. — Musées. — Peintres inconnus.

FLORENCE. — J'ai donné dans la *Revue de l'Art chrétien* de mars dernier quelques renseignements sur l'église Ognissanti de Florence et mentionné la découverte d'une *Annonciation* qui était recouverte par un tableau d'autel.

Depuis lors, grâce à M. Guido Carocci, inspecteur de l'office des monuments nationaux, on a trouvé dans la même église et dans de semblables conditions deux autres fresques : une *Trinità* du XVIe siècle et un ouvrage de Domenico Ghirlandajo.

La *Trinità* est une peinture de bonne qualité, mais sa mise en lumière, qui ailleurs eût fait sensation probablement, n'a pas ici excité la moindre curiosité ; à moins d'être d'ordre supérieur, les peintures du XVIe siècle n'émeuvent plus à Florence.

La fresque de Domenico, au contraire, est devenue immédiatement populaire ; comme je la reproduis il n'est pas nécessaire de la décrire, mais je dois cependant expliquer son origine et les motifs qui lui valent la faveur de la cité.

Dans sa vie de Domenico Ghirlandajo (1), Vasari écrit : « *Furono le sue prime pitture in Ognissanti la capella de' Vespucci dov' è un Cristo morto ed alcuni santi e sopra un arco una Misericordia ; nella quale è il ritratto di Amerigo Vespucci che fece le navigazioni dell' Indie.* »

Selon quelques commentateurs de Vasari la fresque aurait été détruite en 1616 ; l'erreur provenait de ce fait que la famille Vespucci avait eu à Ognissanti le patronat de deux chapelles et d'un autel et qu'effectivement les peintures des chapelles avaient disparu, — mais la peinture de l'autel était restée cachée sous une toile et comme on s'en était tenu au mot *capella*, employé par Vasari, on n'avait pas songé jusqu'à présent à chercher sous les tableaux des autels. M. Carocci a été mieux inspiré : il a fait enlever de l'autel un médiocre tableau de Matteo Roselli (1578-1650) représentant sainte Élisabeth, reine de Portugal, et la fresque de Ghirlandajo a fait son apparition.

En tout temps la découverte d'une œuvre inconnue de Domenico eût fait sensation à Florence; dans les circonstances présentes la découverte a pris les proportions d'un événement.

Florence a comme toutes les cités italiennes le culte de ses grands hommes et de ses célébrités; elle préparait au moment de la découverte de la fresque, des fêtes en l'honneur de Toscanelli et d'Amerigo Vespucci.

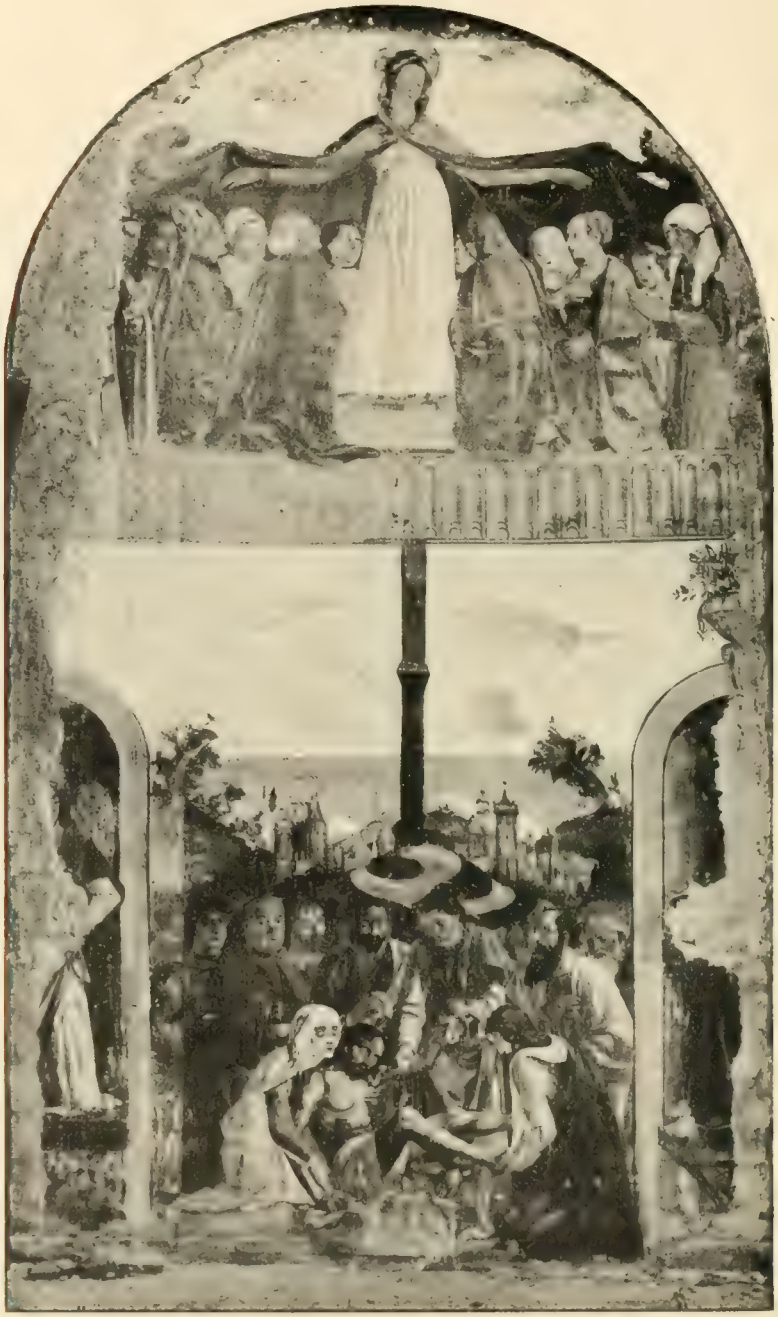
L'astronome Toscanelli (1397-1482) fournit à Christophe Colomb les éléments scientifiques qui facilitèrent au célèbre navigateur son premier voyage accompli en 1492 et finalement la découverte du continent américain en 1498.

Amerigo Vespucci, d'une ancienne famille

1. Domenico Ghirlandajo est né à Florence en 1449 et mort en 1494. Son père, Tommaso Bigordi, était orfèvre ; son habileté pour les couronnes lui fit donner par ses contemporains le surnom de *Ghirlandajo*, que ses fils conservèrent. Quelques auteurs écrivent *Grillandajo* ; Domenico a en effet orthographié le nom quelquefois de cette façon, par suite d'une transposition assez fréquente en Italie où on entend, dans certaines régions, dire *Galibardi* au lieu de *Garibaldi*. Le véritable nom du peintre est donc Domenico Bigordi dit Ghirlandajo ou mieux *del* Ghirlandaio, comme l'écrit Vasari.

patricienne de Florence, était un savant cosmographe et un hardi pilote *capo pilota ;* il fit après Colomb plusieurs voyages, découvrit notamment les côtes du Brésil,et donna son nom au nouveau continent.

Aussi dès l'apparition de la fresque d'Ognis-



Fresque de Ghirlandajo découverte en 18[illegible] dans l'église Ognissanti de Florence.

santi et la publication du texte de Vasari, le monde afflua dans le sanctuaire.C'était un plaisir vraiment de voir cette foule, où se confondaient des personnes de tout rang, se presser devant la peinture, impatiente d'y découvrir l'effigie d'Amerigo.

L'érudition se mit aussitôt à l'étude, et en rapprochant l'âge de 25 ans que devait avoir Amerigo au moment probable où la peinture fut exécutée, elle détermina qu'Amerigo était représenté en buste sous les traits du jeune homme qui, dans la *Misericordia*, se trouve contre la robe, sous le bras droit de la Madone.

On ne s'en est pas tenu là et on a tenté d'assigner des noms à quelques-unes des autres personnes abritées sous le manteau, en partant de l'hypothèse qu'elles appartenaient à la famille Vespucci.

Sans avoir creusé la question, il me semble qu'on a été un peu vite ; je suis loin de nier qu'il y ait là des membres de la famille, mais la présence d'un évêque, d'un moine, d'une religieuse, d'une pauvre femme n'indique-t-elle pas que le peintre a voulu représenter le peuple ?

On a identifié Amerigo d'une façon à peu près certaine, c'est suffisant pour assurer à la fresque une juste popularité.

Vasari nous apprend que la fresque fut l'un des premiers ouvrages de Domenico; il lui attribue aussi bien la *Pietà* que la *Misericordia*, et cependant il y a entre les deux motifs des différences très sensibles.

La *Pietà* manque absolument de distinction ; le Christ, soutenu par sainte Marie-Madeleine et saint Jean-Évangéliste, est d'un réalisme cadavérique trop marqué comme couleur et position ; les figures du second plan sont lourdes et communes ; c'est visiblement une œuvre de jeunesse. Ghirlandajo n'avait peut-être que 23 ans lorsqu'il l'a peinte ?

La *Misericordia* au contraire est charmante.

A la vérité la Madone abritant les fidèles sous son manteau n'est pas de l'invention de Ghirlandajo : on trouve des peintres, Pierre della Francesca notamment, qui, bien avant lui, ont représenté d'une façon aussi touchante la *Misericordia*, mais pour n'être pas d'une conception originale, la *Misericordia* d'Ognissanti n'en est pas moins une œuvre intéressante : la physionomie de la Madone est empreinte d'une extrême douceur et d'une grande noblesse; le groupement est bien ordonné, quelques têtes, celle du vieillard surtout, sont dignes de figurer dans les fresques les plus célèbres du peintre. Autant les colorations de la *Pietà* sont dures et heurtées, autant celles de la *Misericordia* sont claires et harmonieuses.

En résumé, tout en admettant que les deux sujets de la fresque soient de Domenico, on peut supposer qu'ils n'ont pas été peints à la même époque.

Pour terminer ce que je puis dire de cette fresque, j'ajoute qu'elle a été peinte à *buono fresco* sans retouches *a tempera* (1), et que, contrairement à ce qu'ont assuré quelques-uns de mes confrères, elle n'a jamais été ni recouverte d'un enduit ni badigeonnée au lait de chaux ; il a suffi d'un simple lavage à l'eau pour enlever la poussière qui la recouvrait.

Turin. — Nous avons dit qu'à l'Exposition de Turin de 1898, il y avait une section spéciale pour l'art sacré et que S. S. le pape Léon XIII avait accordé un prix de 10,000 lires au meilleur tableau représentant *Une Sainte Famille*, le tableau restant du reste la propriété de l'auteur.

Par suite d'une fausse interprétation du règlement, le Comité a reçu près de deux cents déclarations de peintres étrangers dont quarante-sept émanaient d'artistes belges.

Le Comité n'a pu les enregistrer, le règlement indiquant d'une façon nette et formelle que le concours était exclusivement réservé aux peintres italiens.

Savona. — Le Musée municipal avait reçu en don un bas-relief représentant la *Madone et l'Enfant*, d'un auteur inconnu. La beauté de cet ouvrage attira l'attention ; après une étude approfondie et par comparaison il a été reconnu que le bas-relief est de Donatello.

Florence. — On sait qu'une réunion d'architectes allemands, la *Société de Saint-Georges*, a entrepris un grand ouvrage sur l'architecture de la Renaissance en Toscane ; la publication avait été commencée sous la haute direction du baron H. de Geymuller, membre de l'Institut de France; elle passa ensuite à M. Stegmann, qui est mort sans avoir pu la mener à fin. Le baron de Geymuller vient d'en reprendre la direction ; dans le but d'activer les travaux, l'éminent archéologue est venu passer quelques mois à Florence.

1. La *Revue de l'Art chrétien* a publié en mai 1898 un article, où j'entre dans quelques détails sur la technique des anciennes peintures murales.

Depuis plusieurs années un énorme échafaudage cache à la vue la mosaïque de la coupole du baptistère de Saint-Jean ; les travaux de restauration vont commencer sous l'habile direction de M. Marchionni, chef de la manufacture royale de pierres dures de Florence et avec le concours financier de l'opéra de Sainte-Marie des Fleurs, qui a le temple de Saint-Jean dans ses attributions. On a bien voulu m'autoriser à suivre les travaux ; ils seront longs et difficiles, la mosaïque ayant été souvent reprise partiellement depuis le XIIIe siècle. Je réserve mes notes pour la *Revue de l'Art chrétien.*

Carcia (province de Pérouse). — En faisant des réparations dans l'église Santa Maria, on a découvert une fresque *La Déposition* par Niccolo da Siena (XVe siècle) et trois autres fresques votives, dont l'une représente la *Madone et l'Enfant.* La *Déposition* est un très bel ouvrage ; les autres peintures sont de qualité inférieure.

Ces ouvrages ont été nettoyés et consolidés.

Bassano. — L'église San Giovanni conserve un bas-relief en terre cuite émaillée polychrome représentant *Le Baptême du Christ, un Chœur d'anges, David et Isaïe* (dimension 2m30 de large sur 2 mètres de haut). Selon des juges compétents ce bas-relief, du XVe siècle, ne serait pas de l'un des Robbia ; raison de plus pour le noter, l'histoire des émules et des successeurs des Robbia restant à faire.

Rieti. — La Badia di San Pastore, fondée en 1255, appartient à la princesse Potenziani ; l'édifice, étant dans un état pitoyable, a été l'objet d'une visite administrative, qui a fait découvrir d'intéressantes fresques giottesques ; les morceaux débarrassés en partie de leur couche de plâtre, montrent l'apôtre Bartolomeo martyr, l'apôtre Siméon, un évêque mitré, la Madone et l'Enfant.

Non loin de Rieti, l'église de Vacone possède un triptyque à fond d'or avec les saints Jean-Évangéliste, Paul, Étienne, et sur la predelle, les scènes de leurs martyres. Par comparaison, on attribue cette peinture à Marcantonio Antenazzo dont le musée de Rieti conserve une peinture signée et datée de 1511.

Sassoferrato. — Dans l'église San Francesco on a trouvé sous une couche de chaux des fresques du XIVe siècle ; jusqu'à présent les parties découvertes ne présentent que des motifs d'ornements polychromes avec des têtes d'anges. Ce genre de décoration était rare au XIVe siècle ; il est donc à désirer que les fresques de San Francesco soient entièrement mises au jour.

Messine. — Dans le lit du torrent Saint-Michel, près du village de Ritiro, on a trouvé une statue de la Madone avec l'Enfant.

On admet que cet ouvrage a été exécuté par Antonello Gagini à la suite d'un contrat passé devant notaire en 1499, entre ce sculpteur et Antonio Larocca, procurateur du couvent de JÉSUS.

La statue devait être une réplique de la Madone delle Grazie du dôme de Nicotera encore très vénérée de nos jours.

Atena Lucana (Province de Salerne).— L'église de la Madonna della Colomba est décorée de fresques par Piccheneda di Polla, de la seconde moitié du XVIe siècle ; elles représentent des épisodes de la vie de la Vierge ; nous citons cet ouvrage parce que le peintre est peu connu (1).

Castelvetro (Province de Modène). — L'église Santa Maria possède en *buon fresco* le *Rédempteur avec la Madone et saint Jean Évangéliste*, d'un peintre inconnu du XVIe siècle. La décoration comporte une partie ornementale exécutée *a tempera*, par le frère Gian Antonio Scaccieri, ou Scazeri, ou Scaccierare, peu connu en dehors de la province.

Pistoia.—L'Academia Linguistica conserve une fresque de 1292, signée MAGISTER MANFREDINVS PISTORIENSIS. On sait par des documents d'archives qu'en 1280 un peintre nommé Manfredino Alberti a travaillé dans l'église Saint-Zenon, à Pistoia.

Milan. — La Pinacothèque de Brera a acheté à un marchand de curiosités de Marseille, une *Madone sur le trône avec l'Enfant et trois saints* du peintre de Crémone Tommaso Aleni, dit Fadino. Le tableau est signé OPVS TOME ALANI CREMON MCCCC.

Ce peintre est peu connu ; le musée civique de

1. Au lieu de réunir en un article spécial ce que je puis apprendre sur les peintres italiens, inconnus ou peu connus, ayant traité des sujets religieux, je donnerai mes renseignements au fur et à mesure.

Voir mes précédentes correspondances.

Crémone, seul, conservait en Italie un tableau de lui.

Milan achetant un tableau italien à Marseille ! Le fait est à noter.

Ravenne. — En raison de l'importance des monuments de Ravenne, un décret royal a institué dans cette cité une surintendance spéciale des monuments nationaux ; la fonction a été confiée provisoirement à M. Corrado Ricci, directeur du Musée.

Palambra (Sabine).—Dans l'église Saint-Jean, on vient de découvrir une fresque montrant *La Madone et l'Enfant* et sept autres peintures anciennes ; l'étude de ces peintures n'a pas encore été faite ; à première vue elles paraissent du XVe siècle au moins. Non loin de cette localité, dans la petite église de Saint-Michel, on a constaté sous un badigeon de chaux plusieurs peintures anciennes.

On voit que les découvertes se multiplient en Italie et que la besogne ne manque pas à ceux qui ont charge de veiller à la conservation ; malheureusement en Italie, comme ailleurs du reste, ce sont les fonds qui manquent le plus.

GERSPACH.

Angleterre.

Exposition des tableaux de l'ancienne école Lombarde au Burlington Fine Arts Club de Londres.

TRÈS intéressante exposition où sont réunis 76 tableaux de l'École de Milan, dont au moins une quarantaine n'ont jamais paru dans une exposition publique. Tous, sauf un seul portrait prêté par M. le Dr Lippmann de Berlin, proviennent de collections privées en Angleterre. Pris en eux-mêmes ils illustrent l'histoire de l'École d'une manière assez complète, mais on a eu l'excellente idée de réunir en albums une série de photographies de fresques et de panneaux qui se trouvent dans les églises du Nord de l'Italie, dans les Musées publics et collections particulières du continent, ce qui offre une occasion exceptionnelle pour l'étude de cette école. Le catalogue, sous presse, est précédé d'une introduction due à la plume de M. Herbert Cook, petit-fils de Sir Francis Cook, dont la riche collection, conservée à Richmond, est connue de tous les amateurs de tableaux anciens. La collection des photographies a été formée également par M. Cook.

De *Vincent Foppa*, le vrai fondateur de l'École, il y a un panneau remarquable de l'Homme de Douleurs debout dans le tombeau.

D'*Ambroise Borgognone*, un volet superbe représentant S. Augustin en chape, debout, la main droite sur l'épaule du donateur, un vieillard en habit écarlate à manches collantes et en surtout sans manches d'une couleur noire pourprée. (L'autre volet, représentant sa femme patronnée par S. Pierre de Vérone, se trouve au Musée du Louvre.)

De *Buttinone*, une Madone avec l'Enfant, entourée de quatre anges musiciens. Les nimbes et les orfrois des vêtements sont en « gesso (1) » et incrustés de pierres précieuses. De *Zenale* un délicieux tableau, très brillant de coloris—la Madone, quatre saints et deux groupes de figures à genoux: ici les types de la Vierge et de l'Enfant montrent l'influence de Léonardo, qui demeura à Milan de 1481 à 1499 et de 1507 à 1516. L'ancienne École avait successivement subi l'influence de Giotto, de Pisanello et de Bramante, mais Léonard de Vinci la domina tellement, que fort peu de peintres échappèrent à son influence et un assez grand nombre devinrent les imitateurs de sa manière.

De la vingtaine de tableaux qui lui sont attribués il y en a une douzaine ici, mais les meilleurs critiques sont d'accord à reconnaître que la plupart sont des œuvres de César da Sesto, de Luini et d'autres imitateurs. Deux belles Madones, l'une appartenant au duc de Buccleuch, ont certainement été exécutées sous son inspiration directe et très probablement d'après ses dessins. Le paysage qui forme le fond du dernier est superbe. Il y a aussi une figure de jeune femme presque nue, couronnée de fleurs, appelée Flora, appartenant à M. Morrison, dont la tête au moins pourrait bien être de la main du maître lui-même. Un saint Jérôme par *Cesar da Sesto;* une Annonciation par *Solario*, tableau délicieux comme couleur; quelques œuvres de *Bazzi*, sur-

1. Reliefs en plâtre.

tout un saint Georges à cheval d'une vigueur extraordinaire méritent bien l'attention. Citons encore quelques beaux portraits de *Boltraffio* et d'*Ambroise da Predis*, surtout un buste en profil par ce dernier de Bianca Maria Sforza, deuxième femme de l'empereur Maximilien, appartenant au Dr Lippmann. Sa coiffure est fort richement ornée de perles et d'un joyau émaillé avec sa devise MERITO ET TEMPORE.

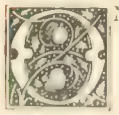
F. M. A.

LA Société Bibliographique de Londres vient de terminer sa session de 1897-98 ; à cette occasion son président, le comte de Crawford, a exposé un choix de manuscrits conservés dans sa bibliothèque à Haigh-Hall. La série était divisée en sections arrangées chronologiquement afin de faire connaître les types d'écritures des divers pays.

Au nombre de ces manuscrits figure un *Exultet*, rouleau du XIe siècle avec des miniatures de la Passion et de la Résurrection, disposées de manière à être vues par le lecteur du texte, et non, comme d'ordinaire, par les fidèles assistant à l'office du samedi saint ; deux Évangéliaires du IXe siècle, un Psautier du XIe avec des initiales à entrelacs ; un superbe Chorale italien du XIIIe siècle, un Psautier orné de miniatures très remarquables, M. S. parisien vers 1260 qui a appartenu à Jeanne de Navarre, femme de Henri IV d'Angleterre, et une Apocalypse, manuscrit précieux du XIVe siècle.

F. M. A.

South Kensington Museum; changement projeté du nom. — Une cathédrale en danger. — Anciens tableaux en vente aux enchères. — La cathédrale de Westminster; progrès des travaux. Exposition d'Art metallique. — Restaurations, Découvertes, etc.



N annonce que Sa Majesté la Reine posera la première pierre des nouvelles constructions du South Kensington Museum en juillet, et qu'elle annoncera que le Musée sera dorénavant connu sous le nom de « Victoria and Albert Museum ». Le public ne cessera, cependant, de l'appeler par son nom actuel.

***

Un incendie a éclaté, à la fin d'avril, à Glasgow, dans le voisinage de la cathédrale catholique. Un fort vent portait les flammes dans la direction du sanctuaire, et le clergé a mis en lieu sûr les trésors et quelques statues. Heureusement, quand le toit de la sacristie commençait à brûler, le vent a tourné, et les dégâts à l'édifice ont été peu considérables.

***

Le 21 mai a eu lieu une remarquable vente aux enchères chez Christie, la collection Ruston, de Lincoln, ayant été vendue publiquement. Les prix auxquels ont été acquis les tableaux ont été fort élevés. Citons quelques nos : un Rembrandt, — « Nicolas Ruts », 5,000 guinées ; une Pietà, par del Sarto, 600 guinées ; « Sainte Catherine de Sienne », par Luini (acheté pour la National Gallery), 300 guinées, — une Madone, par Van Dyck, 1000 guinées, soit le double de la somme payée il y a douze ans à la vente de la collection Blenheim.

***

Les travaux de la cathédrale de Westminster avancent à grands pas, surtout à la façade principale, où le grand arc d'entrée est achevé. Une proposition a été faite par la voie des journaux catholiques : celle de faire souscrire les Enfants de Marie pour couvrir les frais d'une colonne à placer dans le sanctuaire. Nous espérons que la proposition sera acceptée et son objet réalisé promptement.

***

Après le grand incendie de Cripplegate, un plan de reconstruction avec de nouvelles rues plus larges, a été proposé, et le County Council a été sollicité de supporter une partie des frais du travail. Le plan, qui comprend l'ancien portail de l'église prieurale de St. Barthélemy, Smithfield, à côté de l'hôpital de ce nom, vient d'être rejeté par le *Council*, sous prétexte que l'amélioration du quartier est une affaire locale, et non métropolitaine ! On craint que le portail ne soit démoli pour faciliter l'élargissement de la rue étroite qui y aboutit ; mais une pétition se couvre de signatures pour en demander la conservation.

***

L'intérêt du public s'est porté le mois dernier, sur Hawarden, où feu M. Gladstone se mourait lentement. Quelques semaines avant sa mort, il a approuvé le dessin d'un vitrail pour l'ancienne et pittoresque église paroissiale de ce village, que l'on proposait d'y placer en souvenir de l'affection de la famille pour la paroisse. Le sujet du vitrail est la Nativité, l'artiste est Sir Edward Burne-Jones [1]. Le vitrail vient d'être placé dans l'église.

***

S. A. R. la princesse Louise, qui est artiste-sculpteur, vient d'achever une statue de la Reine pour le portail de la cathédrale de Manchester. Elle représente S. M. portant une couronne gothique sur la tête, un globe surmonté d'une croix, dans une main, et un sceptre gothique dans l'autre.

1. Sir Edward est mort quelques jours après.

***

Le *Builder* a reproduit dernièrement une conférence intitulée *The Scientific Rationale of Glass Painting*.

***

La nouvelle publication mensuelle catholique *St-Peter's*, pour le mois de juin, contient une reproduction d'un article sur la Sainte Face, de Lucca. Le N° de mai donnait un article sur les tours rondes de l'Irlande, et sur la cathédrale de Clonfert (actuellement entre les mains des restaurateurs). L'ancienne église de Lisburn, également en Irlande, doit disparaître prochainement pour faire place à une église neuve plus grande, qui coûtera 60,000 dollars, soit 300,000 fr.

***

La construction d'une église et d'un monastère va être commencée immédiatement à Spilsby, Lincs., tout près de l'église paroissiale du moyen âge d'où S. Gilbert de Sempringham prêcha le pèlerinage dit « of Grace ». Les catholiques de la localité sont dans la joie.

***

On vient de démolir, pierre par pierre, et de reconstruire la tour romane de l'église d'Owston, près de Doncaster, Yorks. L'église elle-même est saxonne.

***

Le doyen de Bristol fait un appel pressant pour obtenir la somme de 2620 L. nécessaire à l'achèvement des travaux de restauration à la cathédrale, qui ont été autrefois exécutés sous la direction de feu M. Pearson.

***

La restauration de l'ancienne église de Macclesfield sera commencée prochainement sous la direction de Sir A. Blomfield.

***

L'église paroissiale de Swinton, Yorks., naguère réduite en cendres, la tour exceptée, est en voie de reconstruction, d'après les dessins de M. Isle Hubbard.

***

A Cardiff, on a découvert récemment la base et une partie de la tige de l'ancienne croix de cimetière. On va la reconstruire en employant les anciens matériaux. La partie nouvelle contiendra la représentation du Crucifiement et de l'Ascension; chacune de ces scènes sera couronnée d'un baldaquin gothique.

***

Au coin N.-E. de la chapelle à l'Est de la cathédrale de Peterborough, les fondements ont commencé à céder ; dans les travaux de réparation une partie de muraille saxonne de l'ancien monastère, près de l'église et du cimetière saxons, a été mise au jour. C'est cette partie de la muraille qui a cédé, et à cette occasion on a découvert une quantité de détails de pierre ciselée, provenant de l'ancienne fenêtre de la chapelle N.-D. supprimée en 1670 et dont les constructeurs avaient jeté pêle-mêle les fragments dans les fondations de cette chapelle.

***

A Austerfield, où l'on restaure également l'église, les colonnes et les arcs de la nef du côté Nord ont été débarrassés de la maçonnerie, et le bas-côté Nord sera visible de nouveau. Les murailles y ont une épaisseur de 4 pieds. Un bas-côté semblable sera construit au côté Sud.

***

Le 1er juin, pendant un orage accompagné de neige et de grêle, la foudre est tombée sur l'ancienne tour de l'église de Dartford, près d'Erith, Kent.

***

On annonce la mort à Peterborough de M. John Thompson, âgé de 74 ans. Il avait entrepris bon nombre de grands travaux de restauration à nos cathédrales, sous la direction de Sir Gilbert Scott et de ses successeurs.

***

L'importante restauration de la tour de l'ancienne église de St-Léonard à Malton, Yorks., vient d'être achevée. Une grande partie des frais de ce travail a été supportée par Earl Fitzwilliam.

***

Une longue polémique, qui a paru dans le *Builder*, vient de se terminer. La controverse portait sur les époques de la construction de l'église abbatiale de Waltham, Essex. Cette discussion doit son origine à l'article qui accompagna récemment les illustrations que ce journal a données de l'abbaye, et qui n'est qu'une partie de la série de nos abbayes qu'il étudie.

***

L'église de Bradford, Yorks., est entre les mains des restaurateurs. Parmi les travaux nécessaires, citons : une chambre pour les archives, placée au Nord de la chapelle des Leventhorp ; deux nouveaux vestiaires ; réfection d'une partie de l'ancienne maçonnerie ; nouveaux transepts ; nouveau bas-côté Sud et un toit pour remplacer celui qui a été construit en 1832. Toutefois on maintiendra autant que possible la charpente du bas-côté Nord, et les panneaux du chœur seront ornés d'une peinture décorative. Les fonts baptismaux seront transportés au bas-côté Sud. On a découvert, et on se propose de conserver l'entrée qui dès jadis conduit au jubé, par un escalier. Il se trouve dans le mur Nord de la chapelle des Leventhorp. L'ancienne piscine a été mise au jour en 1866 dans le mur Sud du chœur. Une effrayante « restauration », somme toute !

***

On espère sauver la chapelle des Grey Friars, à Aberdeen, dans les grands travaux projetés pour l'élargissement d'un collège qui se trouve dans le voisinage immédiat. Dans les dessins publiés par le *Building News*, cette

intéressante chapelle paraît insignifiante comparée aux énormes constructions projetées du collège. Si le projet est exécuté on ajoutera encore une travée à la chapelle ! Pourquoi ne pas la laisser intacte ?

***

Une Société s'est établie à Londres ayant pour objet de réunir et de publier les anciens plans, les vieilles estampes et tout ce qui en général se rapporte à l'histoire topographique de Londres et des faubourgs. Elle a incorporé une Société du même genre ayant le même objet, et qui a déjà publié plusieurs anciens plans en facsimile. La nouvelle Société, — *The London Topographical Society*, — dont les bureaux sont situés à Warwick House, Warwick Court, Gray's Inn, W. C., devrait attirer les sympathies et l'appui du pays tout entier.

***

L'architecte M. Shaw-Lefèvre a adressé au *Times* une lettre en faveur de l'établissement d'un Campo Santo à Westminster, à établir sur un site voisin de l'abbaye. Il est intéressant de noter qu'il n'y a presque plus de place dans l'abbaye, ni pour les inhumations ni pour des statues à nos grands compatriotes.

***

The Architect du 10 juin a publié un important article sur la vie et l'œuvre de feu William Morris, artiste et poète, mettant en relief particulier ses dessins pour tapisserie et pour vitraux ; son atelier était situé à Merton Abbey, lez Wimbledon ; c'est-à-dire, sur une partie du terrain qui appartenait autrefois à l'abbaye de Merton.

***

La démolition, pierre par pierre, de l'église catholique, de l'hôpital de Great Ormonde Street, Londres, nécessitée par l'agrandissement inévitable d'un autre hôpital adjacent, a commencé. L'église sera reconstruite à St-John's Wood, Regent's Park. Une grande partie de la somme nécessaire pour ces travaux provient de l'échange du terrain. L'hôpital auquel l'église était attachée sera démoli pour faire place à l'agrandissement précité et sur le nouvel emplacement, l'on construira un hôpital sur de plus vastes proportions. M. Brewer a donné au *Daily Graphic* un dessin représentant le nouvel hôpital et l'intérieur de l'ancienne église.

***

Une importante exposition artistique de travaux en fer forgé et en métal, d'armures, etc., est ouverte à Westminster, jusqu'à la fin de ce mois. Sa Majesté la Reine expose, comme aussi le président et le duc de Norfolk — ce dernier prêtant un calice de S. Thomas de Canterbury. Exposent également les lords De Lisle et Dudley et Zouch. Les Gildes de la Cité sont aussi représentées. Les journaux d'architecture et d'art donnent plusieurs illustrations des pièces les plus remarquables.

***

Depuis notre dernier courrier, plusieurs illustrations intéressantes ont paru ; notamment : dans *The Architect*, des reproductions photographiques, accompagnées d'un article, sur la cathédrale de Peterborough ; dans le *Building News*, une vue de la banque commerciale d'Aberdeen, — façade toute brugeoise (N° du 14 mai) mais exécutée en granit rouge, — l'église des Grey Friars à Aberdeen, — King's College, et quelques églises ogivales de cette ville, — de la ferronnerie du Musée de South Kensington, — portes en fer forgé (XVIIIe siècle), autrefois à Berwick House, Shrewsbury, mais actuellement chez lord Denbigh, à Newnham Paddox, Leicestershire, depuis 1873, — l'église de Monk's Kirby, — la remarquable église saxonne de Brixworth datant de 673, en forme de basilique et construite en briques romanes tirées d'autres constructions romanes. L'église en question fut partiellement détruite lors de l'invasion danoise en 870 ; cependant la nef, la claire-voie et une partie de la tour furent sauvées. Une tourelle ronde, avec escalier, a été construite ensuite contre la face de la tour. Les bas-côtés ont été démolis avant l'époque normande. L'abside est circulaire à l'intérieur et polygonale à l'extérieur. (N° du 10 juin.) Il y a cinq styles différents dans cette curieuse église. Le *Builder* a publié des croquis de Caen et des environs, l'église St-Marc à Harrogate, Yorks., par J. O. Scott, — un projet d'église de faubourg avec abside, et dont le portail ressemble à celui de la cathédrale de Gloucester, — la nouvelle chapelle collégiale de Malvern, par Sir A. Blomfield, et une église à Kelvin, Glasgow, en style écossais du XVe siècle. *Architecture* de mai, reproduit des photographies superbes de la cathédrale de Wells, et *The Architectural Review*, — toujours admirable, — nous régale d'un article illustré sur l'architecture ecclésiastique abyssinienne et de notices illustrées sur Pugin et Seddon, l'église collégiale de Ste-Marie à Oxford, et des portes en fer forgé à Chelsea et ailleurs (des XVIIe et XVIIIe siècles).

JOHN A. RANDOLPH.

Londres, ce 12 juin 1898.

Travaux des Sociétés savantes.

Société nationale des Antiquaires de France. — *Séance du 26 mars 1898.* — M. Ét. Michon présente une tête en marbre de femme conservée au Musée du Louvre et restée jusqu'ici inconnue ; c'est le portrait d'une dame romaine de l'époque d'Hadrien qui se recommande par son mérite artistique et par une saveur toute particulière bien rare dans les marbres romains. M. Lafaye signale l'analogie de la coiffure de cette tête avec la coiffure d'Isis.

M. Émile Molinier communique une plaque d'ivoire récemment acquise par le Musée du Louvre et qu'il rapproche des ivoires de la cathédrale de Salerne reproduisant différentes scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament ; c'est un des spécimens les plus intéressants de l'art du Midi de l'Italie sous l'influence byzantine et qu'on peut rapporter au XIe ou XIIe siècle.

M. Daguin expose les résultats des fouilles exécutées par la Société de Châtillon-sur-Seine sur l'emplacement de l'ancien Vertillum, aujourd'hui Vertault.

M. de la Tour communique deux médailles ou jetons à l'effigie de François Ier qu'il attribue à Didier Besanson, graveur officiel de la Monnaie de Lyon.

A la fin de la séance, M. Ch. Lucas a annoncé que le gouvernement a chargé M. Sauvageot, architecte, de préparer un projet de conservation de l'église Saint-Pierre de Montmartre.

Séance du 3 mai. — Le R. P. Dom G. Morin communique un vase à eulogies, en plomb, conservé avec les reliques de Ste Scolastique à Juvigny-lez-Dames (Meuse).

M. E. Dumüys présente l'original d'un reliquaire monté sur roues, conservé aujourd'hui dans l'église de St-Aignan d'Orléans. Il présente ensuite le texte de la première inscription chrétienne qui ait été découverte à Orléans.

TANTRVDES HIC REQVIISCIT.

M. Cagnat communique cinq fragments provenant du camp romain de Lambèse et qui appartiennent à l'inscription contenant le texte du discours d'Hadrien aujourd'hui conservé au Musée du Louvre.

Séance du 11 mai. — M. le baron Rey commence la lecture d'un mémoire dans lequel il étudie l'influence orientale sur l'architecture militaire des croisés en Syrie.

M. Cagnat communique deux inscriptions découvertes par M. Drappier à Sidi-Amara (Tunisie), et qui donnent le nom antique de cette ville *Aviocalla.* Il résume aussi un mémoire du P. Vincent sur plusieurs camps romains, bornes milliaires et restes de monuments qu'il a étudiés au cours d'un récent voyage de Jérusalem à Petra.

M. Omont fait une communication sur un évangéliaire grec, conservé au patriarcat orthodoxe de Jérusalem, et qui est orné des portraits du voivode de Valachie Mathieu Bassaraba et de sa femme Hélène. Il en rapproche un autre évangéliaire ms. orné des portraits des mêmes personnages, conservé parmi les manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale.

M. Héron de Villefosse donne lecture d'un mémoire du R. P. Delattre sur l'emplacement du temple de Cérès à Carthage.

Séance du 18 mai. — M. M. Prou signale une inscription mérovingienne, trouvée à Teuillac (Gironde) et en propose une nouvelle lecture. L'intérêt de cette inscription réside dans la formule « filio suo (pa)ter scripsi (t) ».

M. E. Molinier communique une statuette de vierge en ivoire, jadis conservée parmi les monuments d'ivoire du Musée du Louvre et qu'il considère comme l'œuvre d'un faussaire malgré l'avis de Didron et de Viollet-le-Duc.

Séance du 25 mai. — M. le Dr Carton lit un mémoire sur une tête de bronze, trouvée à Stora (Algérie) et aujourd'hui conservée dans une collection particulière à Lille.

M. S. Berger fait une communication sur différents manuscrits de la Bible castillane qui présentent cette particularité d'avoir été enluminés sous la direction de juifs espagnols.

Séance du 1 juin. — M. R. de Lespinasse signale la disparition prochaine des restes de l'ancien château des comtes de Nevers ; ces ruines remontent au XIIe siècle et offrent entr'autre intérêt celui d'avoir été les témoins de la proclamation des franchises municipales de Nevers. Le Président adressera au ministre de l'Instruction publique une lettre pour lui demander au nom de la Société la conservation de ces ruines.

M. Adrien Blanchet communique le texte d'une inscription talismanique qui se lit sur une ancienne bague, aujourd'hui conservée au Musée de Châteauroux, et qu'il rapproche d'une inscription analogue mais moins développée, qui se trouve sur l'anneau récemment signalé, de l'évêque d'Angers, Ulger.

Séance du 8 juin. — M. Ch. Lucas annonce à la Société que, dans un récent voyage à Arles, il

lui a été donné de voir cantonné dans les célèbres arènes romaines d'Arles un régiment de cavalerie, et il signale à la Société les inconvénients graves qui en peuvent résulter pour la conservation de ce monument historique. MM. Saglio et Mowat appuient les observations de M. Lucas.

Séance du 15 juin. — M. Adrien Blanchet signale dans l'inventaire du château de Pau, dressé en 1561-1562, la mention d'un joyau sur lequel était figurée l'« Histoire de Phaéton a demye bosse, ouvraige de Pompei » et dans laquelle il croit reconnaître une œuvre d'orfévrerie de Pompeo Leoni, fils de Leone, qui travailla en Espagne de 1558-1592. — M. R. Cagnat communique et commente une reproduction en couleurs de la célèbre mosaïque de Gafsa qui représente les jeux du cirque.— M. Lafaye communique une ampoule de S. Ménas, rapportée de Beyrouth (Syrie) par M. Ch. Saglio. — M. Ravaisson-Mollien annonce à la Société l'ouverture prochaine du Musée de moulages qu'il a constitué dans l'ancienne salle du Manège du Prince impérial au Louvre.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 11 mars 1898.* — M. Boissier communique, au nom de M. l'abbé L. Duchesne, directeur de l'École française d'archéologie de Rome, une reproduction photographique en trois planches des *graffiti* trouvés dans une salle de la maison de Tibère, au Palatin, dont on a fait tant de bruit dans ces derniers temps. Ces photographies sont publiées par les soins de la Conférence d'archéologie chrétienne et accompagnées de quelques explications du P. Cozza-Luzi, président de la Conférence.

M. Boissier y joint ses observations personnelles. Il résulte de l'étude minutieuse de ces vieux débris qu'on s'est tout à fait trompé quand on a cru y voir une reproduction grossière du Christ mis en croix. Les inscriptions sont au contraire d'un caractère plus que profane, licencieux et même pornographique. Du reste, M. Marucchi lui-même, qui avait propagé cette opinion, reconnaît, dans une lettre qui suit les photographies, qu'elle est entièrement erronée (1).

M. Boissier présente ensuite, au nom de l'auteur, M. l'abbé Thédenat, un volume intitulé *Le Forum romain et les forums impériaux* (avec deux grands plans et quarante-six plans ou gravures). Ce fut d'abord un article du *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* qui fut remarqué. M. Thédenat l'a repris et complété ; il en a fait un volume qui apprend sur le forum tout ce qu'il est possible de savoir et qui rendra les plus précieux services aux visiteurs de la vieille Rome.

M. Barth communique une inscription gravée sur un coffret à reliques du Bouddha, trouvée récemment dans un *stupa*, sur la frontière népaulaise, dans le district britannique de Basti.

Séance du 18 mars. — M. L. Delisle, remplaçant le secrétaire perpétuel, donne lecture d'un décret, rendu le 11 mars, sur la proposition du ministre de l'instruction publique, conformément à l'avis émis précédemment par l'Académie, qui porte de 50 à 70 le nombre des correspondants.

La fin de la séance est consacrée à la discussion des titres des candidats.

Séance du 25 mars. — M. Babelon lit une note sur deux monnaies d'un certain Gelas, roi de la tribu thrace des Édoniens, avant l'invasion de Xerxès en Grèce, en 480.

M. Héron de Villefosse communique les corrections proposées par M. Dissard à l'inscription gauloise de Coligny.

Il lit ensuite une note de M. Thiers, de Narbonne, sur cette même inscription.

Séance du 1er avril. — M. Barth annonce à l'Académie que M. le professeur Maurice Blomfield, de l'université John Hopkins, à Baltimore, se propose de donner une édition photographique du manuscrit de l'Atharva-veda, possédé par l'université de Tubingue.

M. Bréal donne de bonnes nouvelles sur les résultats de la mission de M. Sylvain Lévi dans l'Inde.

M. d'Arbois de Jubainville communique les premières observations qu'il a reçues de ses collègues en érudition celtique au sujet de l'inscription de Coligny, dont il leur avait soumis le texte. Ces observations sont loin d'être concordantes. On n'est pas d'accord même sur le point de savoir si la langue de l'inscription est ou non celtique.

M. Giry étudie un diplôme concédé par Charles le Chauve, le 29 décembre 843, à l'abbaye de Marmoutier.

Séance du 6 avril. — L'Académie désigne M. Collignon pour la représenter aux fêtes du cinquantenaire de l'École française d'Athènes.

M. E. Babelon résume un mémoire du Dr J. Rouvier, de la faculté de médecine de Beyrouth (Syrie), qui tend à démontrer que les monnaies d'Aradus, à type alexandrin, portent des dates supputées, non pas, suivant l'ère des Séleucides, mais suivant l'ère autonome d'Aradus, qui débute en l'an 259 avant l'ère chrétienne.

M. Héron de Villefosse annonce que le P. Delattre a mis à découvert, dans les fouilles entreprises et dirigées par lui à Carthage, outre un

(1) [illegible]

superbe sarcophage en marbre blanc orné de peintures, une grande quantité de bijoux d'or et d'argent, colliers, bagues, scarabées, etc., et de nombreuses figurines en terre cuite.

M. de Mély entretient l'Académie de l'inscription d'un anneau trouvé dans le tombeau de l'évêque d'Angers, Ulger, inscription indéchiffrable, très certainement cabalistique, et ne pouvant être expliquée que par une clef qu'il faudrait découvrir. Au dix-septième siècle, elle n'était probablement pas encore perdue, car M. de Mély vient de trouver, dans un inventaire du dix-septième siècle, mention d'une bague ayant appartenu à saint Blaise, évêque de Sébaste, portant la même inscription et dont un savant cabalistique de l'époque avait donné l'explication. Quant à la formule elle-même, elle paraît d'origine anglo-saxonne (1).

M. Théodore Reinach fait une longue communication sur l'origine de la tête d'Elche, récemment acquise par le Louvre. Il établit que le buste en question est l'œuvre d'un artiste ionien, probablement un Phocéen d'Hemeroscopion, qui l'a exécutée pour le compte d'une riche famille d'Herna. Il est grec par l'art, tartessien par le costume, phénicien par les bijoux.

Séance du 15 avril. — M. Barth complète la communication qu'il avait faite le 11 mars sur l'inscription du reliquaire bouddhique trouvé récemment à la frontière du Népaul.

M. Senart donne lecture d'une note de M. Grenard qui a pour objet d'identifier le monastère appelé Grosringa par le pèlerin bouddhique Houen Tschang avec la localité où a été découvert le très ancien manuscrit en caractères kharoshthi que la mission Dutreuil de Rhins a rapporté de Khotan.

En terminant, M. Senart signale les résultats de la mission de M. Sylvain Lévi. Grâce au gouvernement népaulais, il a obtenu un texte beaucoup plus complet de la stèle Changu-Narayana dont une lecture sera prochainement publiée.

M. Hamy présente une note de M. E. Masini, *la Data della nascità di Amerigo Vespucci.* Cette note vient de mettre fin à une polémique qui dure depuis plusieurs années et qui tendait à refuser à Vespuce l'honneur d'avoir donné son nom au nouveau monde.

M. Amelineau rend compte de sa campagne de fouilles en Égypte, et insiste particulièrement sur le tombeau qu'il croit être celui d'Osiris.

Séance du 22 avril. — M. Foucher rend compte de la mission dont il a été chargé par le ministre de l'instruction publique et par l'Académie, dans les Indes anglaises, et notamment dans la région du Cachemire et de la frontière afghane. Il énumère les documents qu'il en a rapportés : sculptures et reproductions de monuments grecs provenant des bords de l'Indus, manuscrits sanscrits et autres pièces importantes pour l'histoire de l'art gréco-bouddhique, dont M. Foucart se propose d'écrire l'histoire jusqu'au sixième siècle de notre ère.

M. Héron de Villefosse signale un fragment d'inscription sur une plaque de bronze trouvée en 1802 dans le lac d'Autre, près Moirans (Jura), et qui appartient à un calendrier semblable à celui qui a été récemment découvert à Coligny. Le calendrier d'Autre était rédigé dans la même langue, avec les mêmes abréviations que le calendrier de Coligny ; la même division du temps y était adoptée. Les deux documents sont pour ainsi dire jumeaux et certainement contemporains. Ils ont aussi subi le même sort ; tous deux étaient gravés sur des plaques de bronze, tous deux ont été brisés intentionnellement en petits morceaux.

M. Maspero présente quelques observations au sujet de la communication faite à la dernière séance par M. Amelineau sur ses dernières fouilles à Abydos. Il ne croit pas que M. Amelineau ait découvert, à Abydos, le tombeau d'Osiris. C'est la tombe d'un roi dans laquelle on a pu élever une chapelle à Osiris ; il cite plusieurs exemples à l'appui. M. Amelineau repond et maintient ses conclusions.

Séance du 6 mai. — M. Ph. Berger continue la lecture de son mémoire sur les inscriptions phéniciennes du temple d'Hathor-Miskar à Maktar.

M. Giry communique en première lecture une étude critique sur quelques documents angevins de l'époque carlovingienne.

M. Max van Berchem lit une note sur l'emplacement et la fondation du phare d'Alexandrie. A l'entrée du port oriental de cette ville s'élève un château-fort arabe bâti par le sultan Mamelouk Kait-bai en 1479, ainsi que cela résulte de la tradition locale, des cartouches gravés sur la porte et des relations des voyageurs occidentaux. Or, un auteur arabe du seizième siècle, Ibn Iyas, affirme que ce château s'élève sur les fondations du phare antique, et divers indices tirés des textes tendent à confirmer cette opinion d'ailleurs très plausible, puisque le phare antique ne s'est effondré qu'au milieu du quatorzième siècle et que ses débris ont couvert longtemps le sol. D'après une vieille tradition, conservée par des auteurs latins et arabes du moyen âge, le phare reposait sur quatre *écrevisses* de terre, c'est-à-dire sur des fondations d'un genre particulier où Quicherat a cru reconnaître une vaste

1. Note insérée dans les *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, p. 216.

croisée d'ogive reposant sur quatre piles sous-marines.

La croisée d'ogive, le principe générateur de l'architecture gothique, considérée généralement comme une invention française du douzième siècle, aurait alors une origine antique et orientale. En retrouvant sous le donjon du château les fondations mêmes du phare antique, on pourrait vérifier l'hypothèse hardie de Quicherat, que plusieurs faits semblent contredire.

M. Dieulafoy fait observer à ce sujet qu'il a trouvé en Perse, sinon l'ogive, du moins une voûte établie d'après les mêmes principes. Il ne serait donc pas impossible que l'hypothèse de Quicherat fût confirmée par les fouilles d'Alexandrie.

On trouvera dans la présente livraison de notre *Revue* une notice de M. Dieulafoy lui-même sur cet intéressant sujet.

Séance du 13 mai. — M. Ph. Berger continue la lecture de son mémoire sur les inscriptions néo-puniques découvertes à Maktar.

M. G. Schlumberger communique une note sur un feuillet de triptyque byzantin d'ivoire de la plus belle époque et du plus admirable travail, qui a été mis en vente l'an dernier, à l'hôtel Drouot. Ce précieux monument de la fin du dixième siècle ou du commencement du onzième, en outre de la parfaite beauté de l'exécution, se distingue par des détails fort remarquables. Au-dessous du Christ crucifié, entre les deux superbes figures de la Vierge et de saint Juan, on aperçoit la scène du tirage au sort des vêtements du Christ entre les soldats romains. Le pied de la croix repose sur le corps d'un vieillard géant, couché, demi nu, portant la barbe et les cheveux longs. Une inscription gravée tout auprès nous apprend que c'est la très curieuse et très rare représentation chrétienne de l'Hadès.

M. Senart lit un mémoire de M. Adhémar Leclère, résident en Indo-Chine, sur les antiquités du Cambodge.

Congrès de la Société des Beaux-Arts à la Sorbonne. — Aussi longtemps que le vaillant et éloquent rapporteur du Congrès des Beaux-Arts continuera à résumer avec sa verve intarissable les travaux de ses confrères, et à les enchâsser dans ses spirituelles transitions comme dans une précieuse sertissure, nous aurions mauvaise grâce à priver nos lecteurs de ses piquants résumés, ou du moins d'extraits de son rapport, attendu chaque année comme un savoureux morceau de littérature archéologique. Écoutez-le plutôt :

« Je n'imagine pas de gens plus heureux que les romanciers. Toutes digressions leur sont permises. Je gage que M. Le Breton, correspondant du comité à Rouen, ne s'est pas souvenu que « l'ingénieux hidalgo de la Manche », Don Quichotte, a parlé en fort bons termes de l'envers et de l'endroit des tapisseries. « Il me semble, dit-il, que quand on lit un ouvrage traduit d'une langue dans une autre, c'est comme quand on regarde des tapisseries de Flandre à l'envers : on voit bien les figures, mais elles sont pleines de fils qui les rendent confuses, et ne paraissent point avec le poli et la couleur de l'endroit. » M. Le Breton s'est précisément occupé d'une tapisserie qu'il serait tenté d'attribuer avec certitude à Jean Grenier, à moins que ce ne soit à Jean de Bacre, l'un et l'autre tapissiers à Tournai, au début du seizième siècle. Hâtons-nous de dire que votre confrère étudie cette tenture à l'endroit. Elle représente un paysage entouré de palissades au milieu duquel sont des cerfs ailés. D'où qu'elle vienne, cette tenture superbe doit être admirée. L'allure, le dessin des cerfs qui constituent le motif principal du décor, leurs bannières revêtues d'inscriptions françaises bien rythmées, l'écu de France suspendu à leur cou par une couronne royale ornée de pierreries, captivent le regard. Qu'ai-je dit ?

« Une tenture du château d'Anet est voisine. Je me laisse distraire. Cette page est hors de pair. Quatre panneaux étaient connus. M. Moreau, propriétaire d'Anet en 1878, les avait acquis. Mais la série n'était pas complète. Il y manquait une pièce. Elle est à Rouen, et M. Le Breton l'a décrite. Diane, à genoux aux pieds de Jupiter, implore le maître des dieux. Junon, Mercure, Minerve et Mars font cortège au roi de l'Olympe.

« Il ne faut pas confondre la gloire avec le mérite. Ce sont choses différentes. La gloire est toujours nominale. Le mérite est trop souvent anonyme. On se souvient de l'étude de M. Émile Delignières sur des *Peintures anciennes de l'école flamande*. En dépit de leur mérite, elles sont sans gloire, mais M. Delignières, qui les a découvertes chez un amateur abbevillois, les a mises en belle lumière. Trois de ces peintures, d'un art admirable et d'une parfaite conservation, appartiennent au quinzième siècle. Quatre autres sont de date plus récente et moins bien conservées. Un manuscrit de la bibliothèque d'Abbeville lui a révélé qu'avant la Révolution ces peintures avaient fait partie d'un grand retable à la Chartreuse de Thuison. Mais ce retable n'avait pas été formé d'un seul coup. Il était composé, la chose est établie par documents, de trois éléments distincts : une *Passion* sculptée, probablement du seizième siècle, et qui a disparu ; quatre peintures du temps de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, et qui paraissent avoir été données par ce prince au monastère, et quatre

peintures nouvelles exécutées sur le revers des panneaux primitifs, sciés depuis en épaisseur. M. Delignières reconnaît, dans les trois compositions du XVe siècle, la *Cène*, l'*Ascension* et la *Pentecôte*, les ouvrages offerts aux Chartreux par le duc de Bourgogne. Il les estime flamandes, de la main d'un très grand peintre. Malheureusement, le quatrième épisode, la *Résurrection*, a été séparé des trois autres: il ne serait pas impossible de le retrouver dans quelque collection toulousaine. Les quatre figures décorant l'extérieur des volets semblent être de quelque artiste du Nord de la France et de l'école archaïsante. Elles n'en ont pas moins de charme et de valeur. Elles représentent la Vierge mère, saint Jean-Baptiste et deux saints évêques. Tels sont ces chefs-d'œuvre dont M. Delignières s'est fait le chroniqueur patient, le critique plein de goût.

« M. Guerlin a parlé de plusieurs peintures offertes à l'église cathédrale par la confrérie de Notre-Dame-du-Puy, et revendiqué pour sa région les auteurs de ces peintures. L'école picarde se dessine. Lebel, Jehan de Paris, Maressal, habitent Amiens à la fin du seizième siècle et y reçoivent des commandes. Mathieu Prieur se mêle à leur groupe. Il travaille en 1600. Il a représenté les membres de la famille de Villers réunis sur un même panneau, en compagnie de personnages illustres, parmi lesquels figure Henri IV, vus au-dessous d'une Vierge tenant l'Enfant JÉSUS et assise sur un trône devant la porte de la cité mystique décrite dans l'Apocalypse. L'œuvre est éminemment curieuse. Prieur ne brille pas par la composition, mais en revanche il donne à ses têtes le caractère et le relief.

« Plus agréable d'aspect est le panneau d'un peintre inconnu, conservé au village de Coullemont, représentant un donateur agenouillé, entouré de ses proches. Dans la partie supérieure, la Vierge, assise sur un char d'or traîné par des licornes, est entourée de petits anges qui célèbrent sa victoire sur l'hérésie. L'hydre à sept têtes a été la pierre d'achoppement du peintre ; mais un paysage apaisé, d'une profondeur sagement comprise, rachète les tâtonnements du pinceau dans l'exécution de l'hydre.

« M. Charles de Grandmaison, à Tours, en examinant avec soin l'un des quinze sujets que comporte la tapisserie de Montpezat, a fait une découverte hagiographique non moins importante que fortuite. Il s'agit d'une relique désignée sous le titre de « Bonets de Saint-Martin » enlevée de la cathédrale de Saint-Gratien de Tours lors du pillage de cette église par les protestants en 1562. Qu'est devenue la relique ? Quelle était sa nature ? Saint Martin s'étant dépouillé de sa tunique en faveur d'un pauvre, se trouva incomplètement vêtu le lendemain de cet acte charitable pour célébrer la messe. Ses avant-bras, notamment, demeuraient nus, et c'est alors que, selon la légende, deux anges lui apportèrent des bas de manche ou « bonets » ornés de pierreries.

> Angez ont ses bras revestu
> De bonets riches et moult gents.

« M. de Grandmaison a voulu retrouver l'origine de la légende. Il a découvert qu'elle était connue dès le douzième siècle, sinon plus tôt, et un vitrail du siècle suivant, conservé au Mans, reproduit la scène du miracle. Quant à la commande des tapisseries, elle est due à Jean Desprez de Montpezat, évêque de Montauban de 1519 à 1539, qui voulut doter l'église de sa ville natale d'une tenture dont l'exécution fut confiée à une fabrique tourangelle. L'étude de M. de Grandmaison éclaire la vie de saint Martin et complète ce qu'avait écrit M. Devals sur le même sujet dans le tome III des *Annales archéologiques*.

« Un joaillier et un orfèvre se présentent à nous sous les auspices de M. Louis de Grandmaison, à Tours. Le premier s'appelle Jean Rembert ; le second Claude Content. Il s'agit du tombeau de Lancelot du Fau, évêque de Luçon, à élever dans la cathédrale de cette ville en 1523. Un aigle de lutrin est compris dans la même commande. Ces deux œuvres seront en cuivre et de la plus grande richesse. Rembert se tient au premier plan.

« *L'Hôtel-de-ville d'Arles et ses huit architectes.* Tel est le titre du curieux mémoire que M. Chavet a lu à cette session. On est en 1665. F. de Royers est choisi d'abord, bientôt supplanté par Puget, le sculpteur, qui fait place à Fr. Clément, religieux augustin, assisté de M. Lieutaud. Puis vient le peintre, Jacques Peitret. Et les plans de pleuvoir ! Mme Pilleporte se présente, suivi de près par Jean Rochair. Enfin Hardouin Mansart arrive à la rescousse, comme huitième larron et principal auteur.

« Vincent Rogerie, dont s'est occupé M. l'abbé Bossebœuf, à Tours, a sa pierre tumulaire dans l'abbatiale du Mont Saint-Michel. Il est mort en 1620. M. B. a découvert qu'il fut « maître maçon de l'œuvre de ce lieu ».

« C'est une page d'histoire, qu'a lue M. Léon Giron, à propos de l'*Assomption* de François Le Moyne, conservée dans l'église de Saint-Julien-de-Chapteuil, et d'histoire romanesque. La mère de Le Moyne, veuve en 1693, alors que son fils était âgé de cinq ans, avait épousé, cette même année, le peintre Vrac de Tournière. Union de courte durée. En 1702, Tournière et sa femme se séparaient. Le Moyne avait grandi. L'Académie royale le comptait parmi ses membres. L'honnête peintre avait recueilli sa mère à son foyer. N'en soyons pas surpris : il habitait rue des Bons-

Enfants. L'évêque du Puy, M. de La Roche-Aymon, ayant souhaité, en 1718, de pouvoir offrir une peinture aux moines de Saint-Julien, s'ouvrit de son désir au duc d'Antin, qui chargea Le Moyne de satisfaire le prélat.

« Le Moyne, se voyant chargé de peindre une *Assomption* pour M. de La Roche-Aymon, s'avisa de nous laisser le portrait de sa mère dans la figure de la Vierge qui, les mains jointes, assise sur des nuages, s'élève dans les airs escortée par des groupes d'anges. Cette histoire a son épilogue. Le Moyne perdit sa mère, puis sa femme, puis son protecteur le duc d'Antin, et enfin... la raison. C'est alors qu'un de ses élèves, Nonotte, le suppléait comme secrétaire, et M. Giron a retrouvé dans les papiers respectés par l'incendie de l'abbaye de Saint-Julien, cette curieuse mention : « M. Nonotte nous mande de la part de M. Le Moyne pour que soit lacérée ou brûlée la Vierge Marie dont M. l'évêque de La Roche-Aymon a fait don au prieuré en 1718. M. Le Moyne, en démence, prétend qu'il fut sacrilège de pourtraire sa mère, et que pour ce, sa mère souffre dans les flammes du Purgatoire. Nous prions pour lui. » Ces lignes ne rendent-elles pas deux fois précieuse l'*Assomption* de Saint-Julien-Chapteuil ?

« M. A. Benet, à Caen, est l'auteur de deux mémoires puisés à des sources différentes, mais présentant certaines analogies. Ils ont pour titre, le premier : *Peintres des seizième au dix-huitième siècles, notes et documents extraits des fonds paroissiaux des archives du Calvados ;* le second : *Artistes d'Avranches, Bayeux, Cherbourg, Coutances, Saint-Lô, Valognes et Vire au dix-huitième siècle, d'après les rôles de la capitation.* Ce sont deux répertoires inédits et intéressants que nous offre M. Benet, car il est bien peu d'artistes ou d'historiens de l'art qui ne se soient rendus au moins une fois dans ce transept où rayonne le superbe tombeau du dernier duc de Bretagne par Michel Colomb. Les perles fines sont hors de prix, mais il n'est pas indifférent que l'écrin qui leur sert de cadre et les protège soit de bonne fabrique. M. de Granges de Surgères a fait l'histoire de l'écrin.

« *Conrad Meyt et les sculpteurs de Brou en Franche-Comté,* tel est le sujet traité par M. Jules Gauthier, à Besançon. Conrad Meyt est connu. M. Finot, M. Charvet ont parlé de lui. M. Gauthier s'attache à ses pas, je veux dire à ses œuvres maîtresses. C'est un sculpteur allemand que son rare mérite désigna comme directeur des chantiers de Brou avec la haute mission de sculpter les têtes et les mains des gisants princiers de ce Saint-Denis de la Bresse. Un florentin, Mariotto, est son lieutenant. Van Boghem, esprit ombrageux, lasse la patience de Conrad. Celui-ci émigre à Lons-le-Saunier. Mariotto l'accompagne. Philiberte de Luxembourg leur confie l'exécution de superbes tombeaux. Ils se mettent à l'œuvre. Mais Henri de Nassau vient à la traverse. Philiberte dépossédée de ses biens, ne peut achever sa noble entreprise. Conrad et Mariotto se trouvent sans appuis, sans salaire sur terre franc-comtoise. C'est alors que M. Gauthier, tant avec le secours des sculptures de l'époque encore visibles qu'à l'aide de pièces d'archives, ressaisit les deux maîtres ainsi que leur imitateur Claude Lulier et reconstitue leur œuvre dans ses pages essentielles.

« M. l'abbé Brune, à Baume-les-Messieurs, a parlé de sculptures et de peintures conservées depuis plusieurs siècles dans l'église de Saint-Antoine en Viennois. Un pamphlétaire a dit : « Rien de plus difficile à retenir que la gloire volée; elle revient tôt ou tard à son premier maître. » Antoine le Moiturier a été longtemps dépouillé, mais déjà M. l'abbé Requin a plaidé la cause de ce grand artiste, que Michel Colomb proclamait « souverain tailleur d'images ». Depuis, il a restitué à Le Moiturier ses belles œuvres sculptées à Dijon et à Avignon. M. Brune poursuit le procès. La façade de l'église de Saint-Antoine comprend une centaine de statues. Celles qui décorent l'archivolte, dans sa partie la plus voisine de la porte, sont au nombre de douze ; elles représentent les prophètes ; leurs proportions sont plus grandes que celles des groupes disposés dans la seconde et la troisième zone de l'ensemble décoratif. Le caractère de ces prophètes est donc nettement décrit. Or M. Brune réclame au nom de Le Moiturier, toutes les sculptures de la façade.

« Dans son mémoire sur l'*Art et les artistes dans le Barrois*, M. Maxe-Werly a voulu traiter des imagiers, des maîtres d'œuvres, des verriers et des hommes de théâtre. Le cadre est vaste. M. Maxe-Werly ne l'a pas restreint par lassitude ou par oubli. Statues, retables, objets mobiliers, effigies, gravées ou peintes, tout l'intéresse et l'attire. Sépultures, mausolées de princes, de donateurs éminents, de personnages illustres, sont poursuivis dans les caves, les greniers, les pièces de débarras où personne ne songe à s'aventurer. A l'appui de son texte, M. Maxe-Werly a multiplié l'image, si bien que son mémoire a l'attrait d'un musée.

« M. de Granges de Surgères a dépouillé les minutiers de sa ville ; et grâce à ses découvertes, nous savons maintenant que les grandes voûtes de la cathédrale de Nantes, commencées en 1626, furent achevées en 1630. Nous savons que le transept méridional fut adjugé, le 27 mars 1631, pour 32,000 livres à René Lemeunier, Michel Poirier, Jacques Corbineau, Marin Gadenier et Guillaume Belliard, tous maîtres.

« M. Labande, à Avignon, présente un enluminieur, Guyot Baletet, miniaturiste avignonnais du

XVe siècle, et le Livre d'heures qu'il acheva d'orner de ses exquises compositions sur vélin le 28 avril 1488. Il est escorté de tout un groupe d'artistes enlumineurs, ses contemporains. Ce sont Nicolas Prevot, Colin de Toysie, Guillaume Gastel, Georges Trubert, Antoine et Étienne Bolety, Olivier Bon-Ami, ces vieux maîtres, dont M. Requin avait, en 1889, signalé l'existence. Tous ces artisans de petits chefs-d'œuvre réclament pour les siècles futurs les lettres patentes de l'école de miniature avignonnaise.

« M. l'abbé Requin, à Avignon, a reconstitué la biographie d'un sculpteur mâconnais du XVIe siècle, Imbert Boachon. C'est un maître de fière allure. Deux œuvres de cet artiste subsistent encore à Avignon. M. Requin en a dit la valeur et aussi les mutilations. Le retable de la chapelle des Parpaille à l'église Saint-Pierre est un morceau à la fois puissant et délicat. Le ciseau de Boachon est d'une souplesse remarquable. Pourquoi ce retable est-il déshonoré par trois figures de fabrique industrielle récemment placées entre des pilastres dont le décor, d'un style excellent, rappelle les fines arabesques de Jean d'Udine? Des verrues de cette importance sur un visage où tout est lumière sont une profanation. L'autel et le retable de la chapelle des Doni à l'église de Saint-Agricol ont également souffert, mais combien précieux sont les restes inaltérés de ces pages maîtresses!

Congrès des Sociétés savantes à la Sorbonne. — Nous nous contenterons de faire dans les comptes rendus des extraits relatifs aux travaux intéressants au point de vue de l'art chrétien.

M. Anthyme Saint-Paul lit, au nom de M. Thiollier, une *Étude sur les sculptures de la frise du cloître de la cathédrale du Puy.* Après avoir fait remarquer que la date de ce cloître avait été trop reculée, l'auteur rappelle que les sculptures de la frise, dissimulées par l'ombre de la toiture, n'attirent pas généralement l'attention. On y voit une curieuse tête de diable, un chien mordant la queue d'un démon : c'est un des plus curieux spécimens de la sculpture du douzième siècle.

M. Jules Gauthier, archiviste du Doubs, présente une étude sur le palais de l'archevêché de Besançon et le château des archevêques à Gy (Haute-Saône). L'archevêque Guillaume de la Tour avait fait construire le palais épiscopal au treizième siècle, et sa statue ornait la cour principale. M. Gauthier a retrouvé cette statue mutilée, dont il montre la photographie. Guillaume de la Tour mourut en 1268. Les archevêques de Besançon avaient un château important à Gy. Cette forteresse fut agrandie peu à peu, notamment par François de Busleiden (1502-1541), qui fit construire une belle tour d'escalier octogone appuyée à une galerie et à un corps de logis important.

M. de Rochemonteix, correspondant du ministère, lit un mémoire sur *Les caractères qui distinguent les diverses écoles d'architecture religieuse à l'époque romane dans l'arrondissement de Mauriac (Cantal).* Le plan le plus général des églises affecte la forme d'une croix latine. La nef voûtée en berceau est flanquée de bas-côtés terminés par un mur droit ou par une absidiole. Le carré du transept est recouvert d'une coupole, et l'abside est en hémicycle. La voûte en quart de cercle renforcée par des doubleaux en tiers point se rencontre au-dessus des bas-côtés. L'auteur montre comment les influences poitevines, auvergnates et surtout limousines se sont fondues dans les traditions locales. Il croit reconnaître également une influence venue de la Syrie pour expliquer l'usage des doubleaux sous les voûtes. L'auteur communique au Congrès les photographies des plus curieuses églises romanes du Cantal et donne lecture des monographies des églises de Mauriac et de Brageac.

M. le président fait ressortir la valeur du travail d'ensemble entrepris par M. de Rochemonteix sur les églises du Cantal et engage les membres du Congrès à suivre son exemple.

M. Georges Musset indique que l'école auvergnate exerça son action dans le Poitou, de même que l'école poitevine fit sentir son influence en Auvergne. Il serait curieux de rechercher les raisons de cet échange.

M. E. Lefèvre-Pontalis rappelle que M. Bertholé a déjà signalé le même fait en y joignant des commentaires historiques. Il ajoute que ce mélange des traditions poitevines, limousines et auvergnates n'est pas spécial à l'arrondissement de Mauriac, car M. Noël Thiollier l'a constaté dans sa thèse sur l'architecture romane dans l'ancien diocèse du Puy. Il regrette de ne pouvoir partager l'opinion de M. de Rochemonteix sur les influences syriennes en Auvergne, en s'associant aux éloges si bien mérités par l'importance de son mémoire.

M. de Gironde donne lecture, au nom de M. le chanoine Pottier, d'une *Notice sur une poterie d'étain fabriquée à Toulouse au treizième siècle.* C'est un couvercle de gobelet trouvé dans un champ près de Montaigu (Tarn-et-Garonne) et orné de fleurettes, de deux cordons perlés, de quatre dragons, de feuilles de vigne et d'un écu aux armes de Toulouse. Une inscription ainsi conçue : *Joan Manha me copre* fait connaître le nom de l'acquéreur, et une seconde inscription ainsi libellée : *Peire Vegier Artus me fec : a Tholoza a Montaigo. Ave*: Pierre Vegier Artus est le plus ancien potier d'étain connu à Toulouse. Son atelier était situé sur la place de Montaygon, aujourd'hui la place Saint-Georges à Toulouse.

M. le chanoine Pottier joint à ce travail une *Notice sur les cuves baptismales en plomb de Moissac (Tarn-et-Garonne) et de Verdun-sur-Garonne.* Ces cuves rondes, ornées de rosaces et de rinceaux, remontent au treizième siècle.

La cuve de Beaumont-sur-Lomagnes, également en plomb, porte la date de 1585.

M. A. Blanchet lit une *Étude sur l'atelier monétaire du prince Noir à Limoges en 1365 et 1366.*

M. l'abbé Bossebœuf présente quelques observations chronologiques au sujet de l'abbaye du Mont-Saint-Michel. Il présente des remarques qui complètent sur certains points l'ouvrage de M. Corroyer et des photographies de toutes les substructions inférieures. Après avoir fait remarquer que la Merveille a été construite en un demi-siècle au moins et que l'Aumônerie doit être considérée comme un grenier à céréales, l'auteur montre, à l'aide de certains passages de dom Leroy, que le dortoir actuel était en réalité le réfectoire. On y voit encore les restes de la chaire du lecteur. Ce sont les bénédictins qui ont transformé le réfectoire en dortoir. Il faut donc considérer la salle appelée le réfectoire comme le véritable dortoir. En dépouillant les chroniques, il prouve que l'ancienne toiture du cloître était en lames de plomb et non pas en tuiles vernissées.

En étudiant les soubassements de l'abbaye, M. l'abbé Bossebœuf croit y reconnaître des substructions carlovingiennes. Sur la plate-forme du rocher, l'auteur a remarqué dans un couloir la fondation d'un mur dirigé en sens oblique. Il a reconnu les deux côtés d'un mur polygonal en petit appareil engagé sous des constructions du onzième siècle. A l'aide d'un texte de Guillaume de Saint-Pair, il suppose que ce sont les débris de la chapelle primitive de Saint-Aubert qui était de forme ronde d'après cet ancien écrivain, mais qui pouvait présenter la forme d'un polygone.

Il émet le vœu que l'on exécute des fouilles à Tombelaine, où il a reconnu les restes d'une église et de constructions militaires importantes.

M. Demaison, archiviste de la Ville de Reims, lit un mémoire *Sur les chevets des églises de Notre-Dame de Châlons et de Saint-Remi de Reims.* L'abside de cette dernière église a fait école et fut imitée plus tard à Saint-Symphorien de Reims, dans le croisillon Sud de la cathédrale de Soissons, à l'abbaye d'Orbais et enfin à la cathédrale de Reims. Le chevet de Notre-Dame de Châlons est plus ancien que celui de Saint-Remi et a pu être construit par le même architecte. Il est évident que cette abside est le prototype de celle de Saint-Remi, contrairement à l'opinion de beaucoup d'archéologues. Le plan et les détails d'architecture offrent la plus frappante analogie. Le chœur de Notre-Dame de Châlons, qui se raccorde à des constructions romanes, comme Viollet-le-Duc et M. de Dion l'ont déjà fait remarquer, fut rebâti entre 1157 et 1183. La ruine du chœur primitif qui s'était lézardé, avait été prévue, et on avait eu le temps de déménager le mobilier. La reconstruction du chœur de Notre-Dame fut favorisée par les pèlerins qui apportaient les matériaux à pied d'œuvre, suivant le témoignage de Guy de Bazoches. D'autres lettres du même auteur permettent de reporter l'époque de grande activité des chantiers de l'abside à l'année 1165 environ. Les travaux étaient terminés en 1183.

A Saint-Remi de Reims, l'abbé Pierre de La Celle mentionne les travaux de reconstruction du chevet en 1179 dans une de ses lettres. Ce fut le même abbé qui entreprit de voûter la nef. D'autres lettres, qui peuvent remonter à l'année 1180, font mention de l'avancement des travaux du chœur, ce qui permet de reporter la date initiale à l'année 1170. Pierre de la Celle fut ensuite nommé évêque de Chartres, et l'abside fut terminée vers 1190. Il faut en conclure qu'elle est postérieure à celle de Notre-Dame de Châlons.

M. Demaison ajoute à son intéressant mémoire quelques nouveaux détails sur les architectes de la cathédrale de Reims. Il suppose qu'un architecte nommé Adam, dont un chroniqueur du dix-septième siècle avait transcrit l'épitaphe, doit être identifié avec Jean Orbais par suite d'une lecture défectueuse. En outre, Bernard de Soissons vivait bien à la fin du treizième siècle, comme l'indique son nom inscrit dans un cahier de l'assise de la taille levée en 1287. Enfin, Colard de Givry est cité avec sa qualité de maître de l'œuvre dans un compte de deniers daté de 1448.

M. Jules Gauthier, archiviste du Doubs, lit un travail sur l'ambon de la cathédrale de Besançon. Ses bas-reliefs ont été encastrés dans la porte romaine connue sous le nom de Porte Noire, mais on en ignorait la destination et la provenance. En comparant ces bas-reliefs avec ceux qui ornent les ambons des églises de Bologne et de Saint-Ambroise de Milan, l'auteur montre comment ils étaient disposés. L'artiste avait représenté les quatre animaux symboliques taillés dans le marbre comme dans les ambons de l'Italie. M. Gauthier fait remarquer avec raison que cet ambon, qui peut remonter au dixième ou au onzième siècle, est le seul spécimen aussi ancien qui ait été signalé en France.

M. G. Bonnery lit une notice sur une pièce d'artillerie de XVe siècle.

M. l'abbé Brune lit un travail sur les reliques de l'abbaye de Baume-les-Messieurs. Il signale ensuite un reliquaire du XIVe siècle

conservé à Ravilloles (Jura). C'est un coffret d'ivoire ajouré et soutenu par deux anges en cuivre repoussé. A Arbois, on conservait une belle croix donnée au prieuré par le cardinal Jouffroy en 1460 ; elle fait partie aujourd'hui d'une collection lyonnaise. La chapelle de Villangrette, paroisse de Saint-Loup, renferme un reliquaire formé d'un tube de cristal entouré de remplages gothiques découpés à jour. La châsse en bois de l'église de Maynal ressemble à une église ornée de statues, c'est une œuvre du XVIIe siècle. Enfin, les ornements de l'église de Nozeroy méritent d'attirer l'attention. Ils comprennent deux chasubles, trois chapes et un devant d'autel et sont formés de brins de paille entremêlés de verroterie. L'auteur signale un parement d'autel du même type à la cathédrale de Besançon.

M. le chanoine Douais communique une étude sur des sculptures du XIVe siècle conservées à Béziers. Ces bas-reliefs, assez mutilés, représentent un adolescent en prière devant la Vierge et recevant les ordres des mains d'un évêque assis ; un franciscain offrant au pape un ouvrage dont il est l'auteur et regardant un point dans une sculpture disparue. Au fond, un personnage, portant les verges de la pénitence, sort d'une ville fortifiée, tandis que le diable prend la fuite. Quel est ce franciscain? C'est probablement Pierre-Jean d'Olive, né à Sérignan, qui joua un rôle important à la fin du XIIIe siècle et qui mourut à Narbonne en 1298. Il fut considéré comme un saint. Il avait offert au pape Nicolas IV son livre sur l'*Apocalypse*, qui fut plus tard condamné par Jean XXII. On peut supposer que ces sculptures avaient fait partie du monument funéraire de Jean d'Olive.

M. Gaston Bonnery, lit une notice sur une pièce d'artillerie du XVe siècle, récemment découverte dans le lit de la Loire, près de la Chapelle-aux-Maux (Indre-et-Loire).

M. N. Thiollier lit une étude archéologique sur l'église de Curgy (Saône-et-Loire). C'est un édifice du XIIe siècle qui se compose d'une nef voûtée en berceau et terminée par une abside en cul-de-four. Ses bas-côtés recouverts d'une voûte en quart de cercle, comme en Auvergne, ont une absidiole à leur extrémité. Les piliers sont crucifères et ornés de moulures à l'imposte ; la nef n'est pas éclairée directement, et les trois vaisseaux de l'église sont recouverts d'un toit unique. Le clocher, pareillement éclairé par huit baies géminées, est bâti sur plan carré ; son style est très intéressant à étudier. En outre, la voûte en cul-de-four de l'abside renferme une curieuse peinture romane qui représente le Christ entouré des quatre animaux symboliques, comme à Anzy-le-Duc.

M. le chanoine Douais communique au Congrès les résultats de ses recherches dans les archives notariales de Toulouse au point de vue de l'histoire de l'art dans la région du XVe au XVIIe siècle. Les ateliers toulousains ont produit des œuvres remarquables. On y fabriquait du mobilier d'église, de l'argenterie, de la broderie, des vitraux. Le XVIe siècle est brillamment représenté à Toulouse par des hôtels d'un grand style, dont la construction était faussement attribuée à des artistes italiens.

L'hôtel Berruy fut construit de 1506 à 1537, comme l'indiquent les marchés signalés par l'auteur. L'hôtel Bagis est l'œuvre de Nicolas Bachelier, qui l'acheva en 1537. Le même artiste travailla également à l'hôtel Molinier et à l'hôtel d'Assezat en 1555. Jusqu'à cette date, tous les noms d'architectes, de sculpteurs et de maçons recueillis par l'auteur ont une consonnance exclusivement française, et la décadence se fait nettement sentir à l'époque de Catherine de Médicis par suite de l'influence italienne.

M. Léon Dumüys communique au Congrès la photographie d'un reliquaire encore inédit, conservé dans le trésor de l'église de Saint-Aignan d'Orléans. C'est un petit chariot couvert de plaquettes de cuivre doré découpées à jour, assemblées par des rivets et montées sur quatre petites roues du même métal. La partie supérieure de cette monstrance était garnie de quatre fragments de cristal de roche, retenus par des griffes fleurdelisées. La crête du reliquaire est formée de fleurs de lys rehaussées de perles en cristal. Entre les quatre roues du chariot, en voit une cupule en forme de navire taillée dans un bloc de cristal. La relique était déposée dans cette cupule et devait être une sainte épine donnée par saint Louis à Guillaume de Bussy.

Quatre figurines gravées au trait sur ce reliquaire doivent représenter le Christ, saint Jean, l'Église et la Synagogue. M. Dumüys explique les raisons iconographiques qui l'ont déterminé à adopter cette opinion. Il raconte comment ce reliquaire échappa aux pillages de 1562 et de 1793. C'est une œuvre d'art fabriquée entre 1250 et 1270 ; sa forme est tout à fait exceptionnelle. Le reliquaire est monté sans soudure et mesure 12 centimètres de hauteur sur 16 centimètres de longueur.

Bibliographie.

SIGNATURES ET MONOGRAMMES DES PEINTRES DE TOUTES LES ÉCOLES. Guide monogrammiste indispensable aux amateurs de peintures anciennes, par Louis LAMPE, artiste-peintre. — Bruxelles, Castagne, 1895-98.

DANS notre 2me fascicule de l'année dernière, p. 170, j'ai appelé l'attention de nos lecteurs sur cet important ouvrage dont la dernière livraison vient de paraître. Le livre est complet en trois volumes, contenant 1150 pages, illustré de toutes les signatures et monogrammes des peintres connus jusqu'à ce jour, car il est fort douteux qu'il en ait échappé aux recherches et aux persévérantes investigations de l'auteur.

J'ajouterai que le livre est imprimé avec soin et que les signatures et monogrammes sont reproduits avec une fidélité consciencieuse. Lorsque la signature du peintre a varié, ce qui est inévitable, surtout s'il a été productif et si sa carrière a été longue, cette signature est reproduite plusieurs fois, avec la date, lorsque cette date se trouve dans le tableau signé.

Le plan de l'ouvrage que nous avons fait connaître est simple. Il est divisé en quatorze genres différents : Portraits, Histoire, Genres, etc. ; l'on trouve, dans chacune de ces divisions, par ordre alphabétique, le nom des artistes qui y ont acquis quelque célébrité. Ce nom est suivi du nom de baptême, de l'école à laquelle appartient le maître, de sa ville natale ou qu'il a habitée de préférence, de la date de sa naissance et de celle de sa mort. Ces renseignements sont suivis d'un ou de plusieurs fac-simile ou monogrammes, presque toujours calqués sur des œuvres authentiques.

Les noms des peintres qui n'avaient pas l'habitude de signer, et malheureusement ils sont fort nombreux, figurent également dans l'ordre alphabétique. Cela était nécessaire en donnant ainsi à l'amateur et au chercheur un renseignement négatif qu'il lui importe de connaître.

Par cette publication, M. Lampe a rendu un grand service à l'amateur de tableaux, au collectionneur et à tous ceux qui s'occupent de l'histoire de la peinture. Dans leur bibliothèque ces trois volumes seront placés à côté du Dictionnaire des peintres de Siret dont ils forment le complément et seront souvent consultés avec fruit. Je félicite l'auteur d'avoir mené à bonne fin son long et patient travail.

J. H.

GLI AFFRESCHI DEL PINTURICCHIO NELL'APPARTAMENTO BORGIA DEL PALAZZO APOSTOLICO VATICANO, riprodotti in fototipia e accompagnati da un commentario di Francisco Ehrle, S. J., Prefetto della Biblioteca Vaticana e del comm. ENRICO STEVENSON, direttore del Museo Numismatico Vaticano. — Roma, Danesi, 1897, in-fol. de 78 pages, avec 131 pl.

LÉON XIII ne s'est pas contenté de faire restaurer et d'ouvrir au public le splendide appartement qui, au Vatican, a pris le nom d'Alexandre VI, son fondateur; il a voulu encore le faire connaître au monde savant et artistique par une publication officielle, qui ne laisse absolument rien à désirer.

La partie principale est évidemment l'album, qui reproduit, ensemble et détails, les célèbres fresques du pérugin Pinturicchio, exécutées en l'espace de trois ans, de 1492 à 1495, dans cinq chambres qui se suivent. Les phototypies sortent de la maison Danesi, éditeur romain qui s'est fait une spécialité en ce genre et qui a enrichi la science archéologique de nombreuses et utiles reproductions. L'art et l'iconographie y gagnent, cette fois, un notable spécimen de l'art de la première Renaissance, si gracieux et si attachant qu'on le préfère souvent à l'œuvre trop naturaliste de la seconde période.

Le texte est à la hauteur du sujet. Il suffit de nommer ses deux rédacteurs, dont la réputation est faite depuis longtemps. Si l'on veut savoir la part de chacun, elle est manifeste au premier coup d'œil. Le P. Ehrle, préfet de la Bibliothèque vaticane, a fourni les documents, qui abondent au bas des pages ; c'est le fruit de longues recherches et d'une rare érudition. Le commandeur Stevenson, élève de l'illustre J.-B. de Rossi, a écrit le *commentaire*, qui porte à la fois, en trois chapitres, sur l'*histoire de l'appartement Borgia*, l'*histoire de ses fresques*, et leur *description*.

La description est peut-être un peu trop rapide : l'auteur dit lui-même qu'il n'insiste pas, puisque le lecteur pourra voir directement, ayant les planches sous les yeux. Je le remercie de m'avoir cité plusieurs fois, car je revendique volontiers l'honneur d'avoir été un des premiers à décrire ces fresques qui m'avaient séduit dès 1854, quand je les examinai en compagnie de Didron, qui les goûtait fort.

L'*histoire* proprement dite raconte la construction de cette partie du palais apostolique par Nicolas V et Alexandre VI, dont on y remarque

les armes et sa décoration intérieure par les soins de ce dernier pape. Elle comporte aussi, quand Jules II quitta cet appartement pour occuper celui, au-dessus, que peignit Raphaël, son affectation ultérieure ; l'appartement fut longtemps destiné au cardinal-neveu, et à ce titre y figurent les armes de S. Charles Borromée. On a enfin l'historique des travaux très consciencieusement accomplis par les restaurateurs : Seitz, pour la peinture ; Vespignani, pour l'architecture et Tesorone, pour le carrelage en *majolica*.

L'ouvrage, de belle impression, n'a été tiré qu'à cent exemplaires, qui n'ont pas été mis dans le commerce, parce que le Saint Père s'en est réservé la distribution. Je sais particulièrement gré à M. le comm. Stevenson de son intervention, qui me procure l'avantage de pouvoir en parler ici en connaissance de cause, ayant été un des favorisés de la munificence pontificale.

Une traduction française s'imposait, il est regrettable qu'elle n'ait pas été faite. Nous aurons du moins l'équivalent. M. Danesi a prêté les clichés de son album, que M. Boyer d'Agen, l'historiographe de la famille Pecci, a commenté avec le style entraînant qui lui est propre et développé avantageusement, car il en a profité pour montrer Pinturicchio sous tous ses aspects et dans les diverses phases de son existence d'artiste.

C'est un nouveau monument élevé à la glorification de l'art romain et à la sollicitude des Souverains Pontifes pour l'embellissement de la Ville éternelle.

X. Barbier de Montault.

SCELTA DI LETTERE E SCRITTI VARI DEL CAN. VINCENZO BARELLI, FATTA PER CURA DEL DI LUI NIPOTE SAC. Bernardino Barelli ; Côme, 1896, in-8° de 508 pag., avec un portrait.

Mgr Barelli, camérier de S. S. Pie IX et chanoine de la cathédrale de Côme, est mort en 1890. Sa vie fut utilement remplie par des œuvres fécondes. Poète, il a traduit en vers le livre de Job et commenté la Divine Comédie de Dante. Archéologue, il a rendu les plus grands services à la science par une inspection vigilante des anciens monuments, car il était commissaire du gouvernement, et par de nombreuses publications. Le volume que son neveu consacre à sa mémoire reproduit plusieurs articles, perdus dans des journaux ou des revues. On y relèvera une certaine quantité de signatures d'artistes. Le répertoire des antiquités du diocèse de Côme est un modèle du genre.

Ce fut Mgr Barelli qui conduisit à la visite des curiosités de la ville la Société française d'archéologie, lors de son excursion en Lombardie ; nous avons tous gardé le meilleur souvenir de son aimable accueil et de ses connaissances variées.

X. B. de M.

CINQ FERS A HOSTIES DU DIOCÈSE DE BOURGES, par le Cte de la Guère ; Bourges, Tardy, 1897, in-12 de 30 pag., avec 4 phototypies.

Le titre n'est pas exact : ce ne sont pas *cinq* fers dont on a ici la description, mais *neuf*, car si cinq appartiennent à l'auteur, quatre sont la propriété du Musée de la ville.

L'archidiocèse de Bourges, très vaste, puisqu'il comprend deux départements, est un de ceux qui conservent le plus d'anciens fers. J'espère que nous n'avons ici qu'une introduction à une monographie complète.

Dans des publications de ce genre, il convient d'adopter la phototypie, qui donne de bonnes reproductions, tandis qu'on peut toujours suspecter même le dessin le mieux fait. J'ai déjà soumis cette observation au R. P. Ladislas, dont la collection est certainement aussi curieuse qu'abondante, mais qui n'a pas, dans ses dessins, de caractère suffisamment archéologique.

Le plus ancien fer, pl. I, daterait « de la fin du XIIe siècle ou du commencement du XIIIe » (p. 4). C'est trop le vieillir, plein XIIIe me semble la date vraie.

Les fers reproduits n'offrent aucun type nouveau, et j'y retrouve l'iconographie courante que j'ai rencontrée en Anjou, en Poitou et en Limousin. Toutefois, je signalerai, comme plus rares, un fer « du XIVe siècle », avec lequel on peut faire à la fois « six petites hosties » et un autre « du XVIIIe », qui ne donne que « deux petites hosties ».

X. B. de M.

LITURGICAL NOTES ON THE SHERBONE MISSAL, A MANUSCRIT IN THE POSSESSION OF THE DUKE OF NORTHUMBERLAND, AT ALNWICK CASTLE, BY Dr. J. Wickham Legg ; Londres, 1896, in-4° de 91 pag.

Ce missel date des dernières années du XIIIe siècle. L'auteur a divisé son travail en trois parties : le commentaire, le calendrier et les documents. Parmi ces derniers sont reproduites des messes propres et quelques séquences. C'est une bonne étude de liturgie médiévale, qu'il sera utile de consulter.

X. B. de M.

ARCHAEOLOGIA, par le P. GRISAR ; Rome, 1897, in-8°.

Le P. Grisar, S. J., publie, dans la *Civiltà cattolica*, une série d'articles fort intéressants et savants sur l'archéologie religieuse à Rome et en Italie. Il a soin d'en faire des tirages à part, petites plaquettes qui sont très recherchées.

Le n° 68 contient trois articles : sur les portes des murs de Rome, reconstruites au VIe siècle et marquées d'une croix grecque ; sur les statues païennes transformées en Saints, par exemple, S. Joseph, du palais Sacripante, composé, au XVIe siècle, d'une statue de flamine et d'une tête de l'empereur Antonin le pieux (1) ; enfin, sur la découverte, à Pavie, du corps de Luitprand, roi des Lombards, au VIIIe siècle.

X. B. DE M.

NOTE ARCHEOLOGICHE SULLA MOSTRA DI ARTE SACRA ANTICA A ORVIETO, par le P. GRISAR, S. J. ; Rome, 1897, in-8°, de 44 pages, avec une phototypie et 12 vignettes.

Cette docte brochure devra être lue et possédée par tous ceux qui s'intéressent à l'archéologie. Elle met en lumière des documents nouveaux et est pleine d'observations judicieuses : il a fallu à la fois de la science et du courage pour remonter le courant et corriger nombre d'étiquettes et attributions absolument fausses, procédant de la légende.

Puisque le P. Grisar m'a fait l'honneur de me citer plusieurs fois, me permettra-t-il, dans l'intérêt de nos etudes, de lui signaler ma manière de voir sur quelques points ?

Les deux boîtes en bois, à coulisse, du XIIe siècle, considérées comme destinées « au viatique », sont, très probablement, des reliquaires pour la consécration des autels. Le commencement de l'évangile de S. Jean s'est précisément trouvé dans ces conditions à l'autel de Valcabrère, au diocèse de Toulouse, et l'inscription *pro pane vite* témoigne seulement que l'Eucharistie se joignait parfois aux reliques (2). Telle fut, du moins, au moyen âge, la pratique française qui forme le point de depart dans l'espèce.

1. Cette statue originale, mais pas belle, a été reproduite par le [illegible] dans le *Messager de S. Joseph*, dont il a la direction [illegible] d'introduire de l'études d'archéologie et d'iconographie ; il ne faut pas, en effet, que la dévotion reste [illegible] [illegible].

2. Urbain II, en 1096, consacra l'église de Marmoutier et déposa une hostie dans l'autel dominical, dédié à la Ste Croix et à la Ste Vierge : « Pontifex ipse dominicum altare, in quo ineffabile Corporis Christi sacramentum cum multis sanctorum reliquiis collocatum est [illegible] consecravit » (*Annal. Benedict.*, t. V, p. 363).

Le P. Grisar retarde jusqu'au XIVe siècle la création de l'ostensoir et il me conteste celui du Vatican. Soit, mais il oublie que, pour le XIIIe siècle, il en est deux à date certaine, que j'ai indiqués dans la *Revue de l'Art chrétien*, à propos de St-Nicolas de Bari.

Les deux croix processionnelles de Latran sont connues de nos lecteurs depuis longtemps, car je les ai décrites dans la *Revue*, en 1889. Un renvoi eût été utile.

Le vase à parfums, *profumiere*, du monastère de la Cava, reproduit page 39, n'est pas antérieur au XIIIe siècle. Puisque nous sommes dans les Deux-Siciles, celui du Musée de Naples, en forme de lion, que je daterais du IXe siècle, mérite ici une mention spéciale.

Encore un mot pour établir que le beau reliquaire d'Orvieto, signé des noms des orfèvres Vieri et Viva, de Sienne, a été publié en 1855, dans les *Annales archéologiques*, qui en ont donné une bonne gravure, t. XV, p. 365.

Enfin, je constate que le pluvial de Latran, longtemps attribué à S. Sylvestre et au IVe siècle, est maintenant dit « di Bonifacio VIII ». Ni l'un ni l'autre : c'est une œuvre française du commencement du XIVe siècle et, pour lui assigner un nom, je le dirais don de Clément V, qui fit si généreusement restaurer la basilique après l'incendie de l'an 1308 (1).

Ces notes, que je ne présente nullement comme critique, n'ôtent rien à la valeur propre de l'ouvrage du P. Grisar, chez qui l'on apprend toujours quelque chose, tant il connaît à fond les matières qu'il traite et auxquelles il s'est préparé par des voyages incessants et par des lectures très variées.

X. B. DE M.

A TRAVERS LES CLOCHERS DU BAS-POITOU, par l'abbé TEILLET, curé d'Antigny. — Vannes, impr. Lafolye, 1898, in-8° de 39 pages. (Extrait de la *Revue du Bas Poitou*.)

LE vaillant directeur de la *Revue du Bas-Poitou*, M. René Vallette, continue périodiquement, — avec la collaboration de M. l'abbé Teillet, — l'exploration campanaire du département de la Vendée, commencée, il y a quelque dix ans, en compagnie du soussigné.

On trouve beaucoup de choses intéressantes dans cette nouvelle pérégrination de M. l'abbé Teillet : des inscriptions, des marchés et des procès-verbaux de bénédiction de cloches, des notices historiques et archéologiques sur les églises et sur les paroisses, des extraits de pouillés, des

1. X. B. de M., *Œuv. compl.*, t. I, p. 400, n° 4.

extraits de chartes, des notes biographiques, — voire même des étymologies. Ces dernières, par exemple, sont... plutôt regrettables. Mais comme elles ne relèvent que très indirectement de « l'Art chrétien », je puis me dispenser de les apprécier.

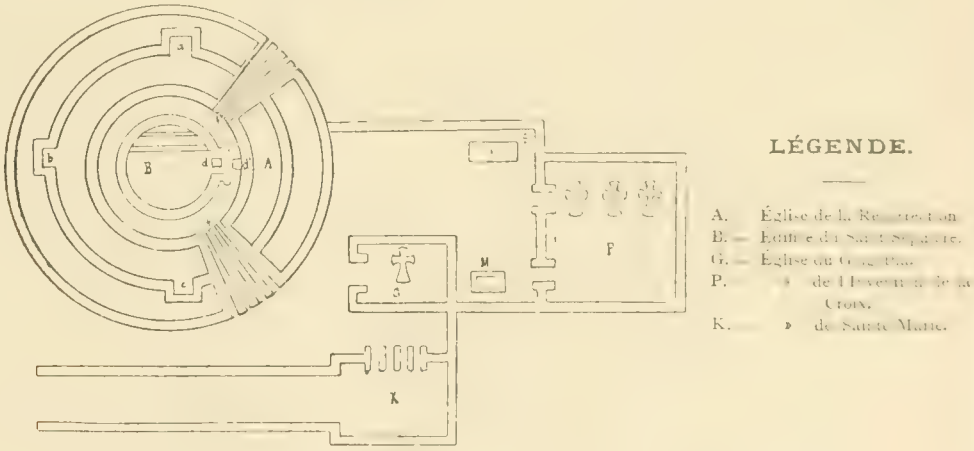
Les renseignements campanaires contenus dans cette brochure se rapportent aux cloches disparues, aussi bien qu'aux cloches encore existantes, de sept communes, savoir: Challans, Bois-de-Cené, Châteauneuf, Froidfond, La Garnache, Sallertaine et l'île d'Yeu. — La plus ancienne cloche décrite se trouve à *Châteauneuf* et date de 1484. Son inscription (dont la lecture n'est pas définitive) semble indiquer deux parrains et deux marraines, particularité qui a son intérêt pour l'épigraphie campanaire du XVe siècle ; on y voit également la formule *me levèrent*, qui a déjà été signalée ailleurs et qui ne doit pas se transcrire par *m'élevèrent*. — *Bois-de-Cené* a conservé trois cloches du second quart du XVIIIe siècle. Les cinq autres communes n'offrent plus aujourd'hui que des cloches postérieures à la Révolution.

Les fondeurs sur lesquels M. l'abbé Teillet apporte des informations inédites sont : — le lorrain *Étienne De la Paix* (1615), — le vendéen *Jean-Baptiste Alabrée* (1732, 1734, 1739), — plusieurs nantais: *Marquis* et *Raynal* (1804), *Sarrazin* (1832), *Jean Voruz* (de 1821 à 1843), — *Guillaume Besson*, d'Angers (1858), — et *Ernest Bollée*, du Mans (de 1849 à 1872), dont les cloches sont certainement les plus artistiques que M. Teillet ait rencontrées dans sa dernière exploration.

JOS. BERTHELÉ.

LE SAINT-SÉPULCRE, DEPUIS L'ORIGINE JUSQU'A NOS JOURS ET LES CROISÉS DU MAINE, par M. l'abbé LEGENDRE, Le Mans, Leguicheux. In-8° de 135 pp. grav. dans et hors texte.

IL n'est pas pour l'archéologue chrétien d'histoire plus palpitante d'intérêt que celle du Saint-Sépulcre. Elle a inspiré de bien nombreux écrits, mais aucun jusqu'ici ne nous avait présenté le tableau clair et succinct des transformations multiples qu'ont subies les Lieux-Saints au cours des siècles. Le but modeste et pieux de M. le chan. Legendre a été surtout de faire connaître aux pèlerins de N.-D. du Chêne l'histoire du *Saint Tombeau* élevé sur les confins du Maine et de l'Anjou. En y joignant un aperçu des



Fac-simile d'un plan d'Arculfe.

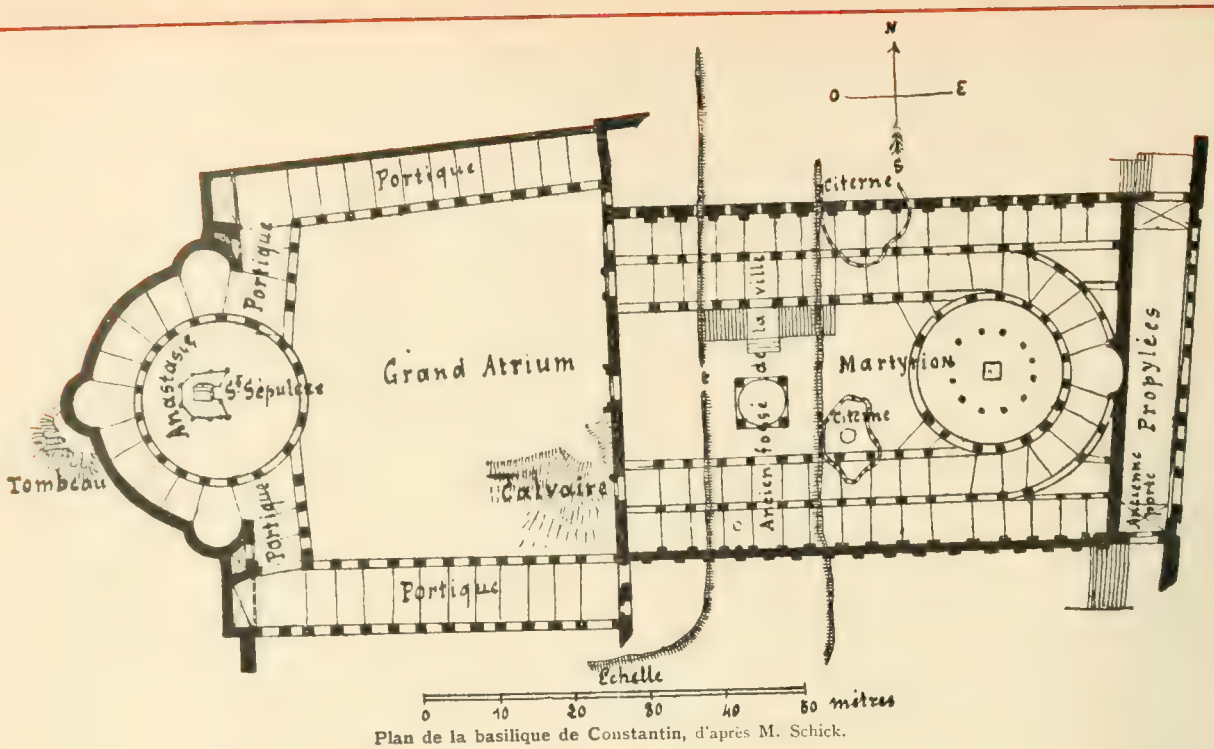
transformations de l'église du Golgotha, il n'en a pas moins fait œuvre d'érudition et ajouté un livre excellent aux bibliothèques chrétiennes. On doit l'en remercier et l'en féliciter.

Avec M. de Vogüé, M. Schick, et les Pères de l'Église, l'auteur étudie les dispositions originelles du Golgotha et la forme qu'a dû avoir le tombeau du Sauveur, avant que le vestibule de la chambre sépulcrale n'eût été rasé.

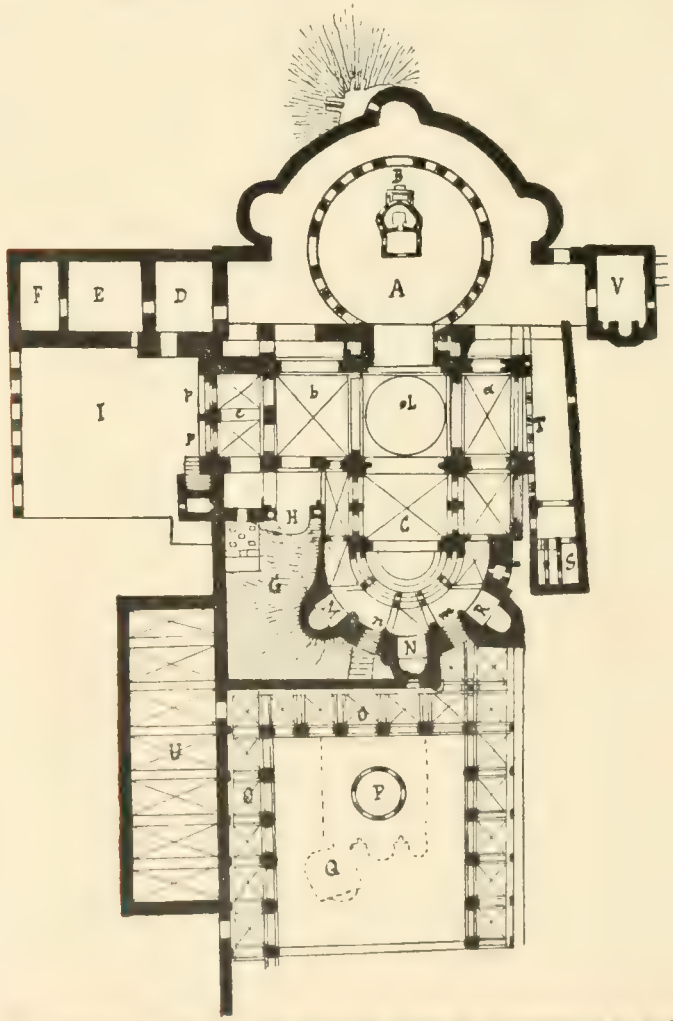
Puis, aidé de la précieuse description d'Eusèbe, et de la relation du pèlerinage de sainte Silvia d'Aquitaine, il décrit la basilique primitive avec ses trois parties : *l'anastasie*, *l'atrium* et le *martyrium* (1).

A l'œuvre de Constantin succèdent les églises plus restreintes de l'abbé Modeste, que l'auteur décrit en interprétant le dessin si curieux d'Arculfe (VIIe siècle), et les relations de S. Willibald et de Bernard le Sage aux VIIe, VIIIe et IXe siècles, qui nous donnent une idée de l'église de la *Résurrection* de cette époque et des modestes oratoires du *Golgotha*, de l'*Invention de la Sainte-Croix*, et de l'*église de Sainte-Marie*.

1. Le plan tiré de l'ouvrage de M. [illegible] devrait être modifié en plusieurs points



Plan de la basilique de Constantin, d'après M. Schick.



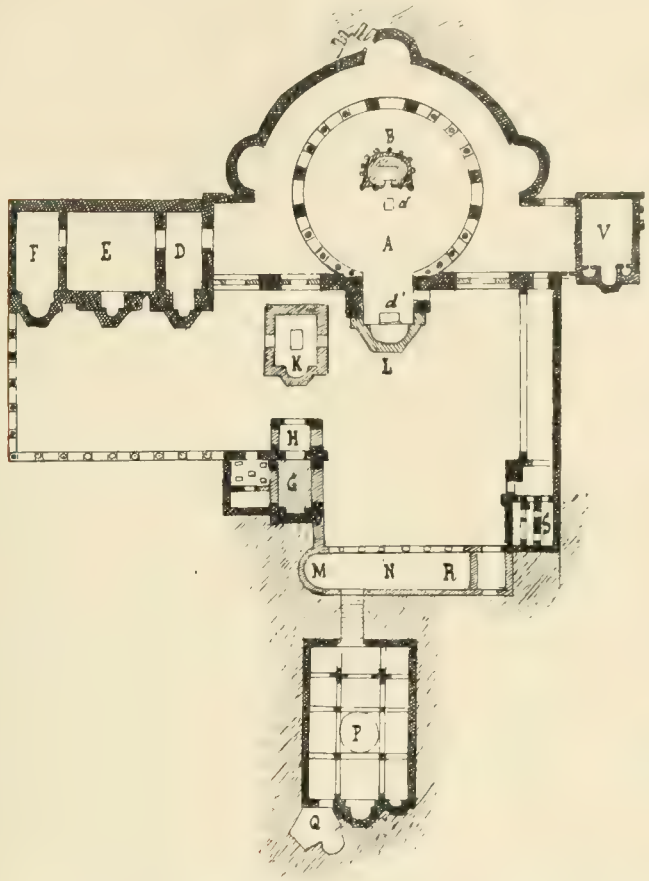
LÉGENDE.

K. — Oratoire de la Pierre de l'Onction.
A. — Rotonde de la Résurrection.
a. — Bras Nord du transept.
T. — Sept arceaux de la Vierge.
b. — Bras Sud du transept.
H. — Chapelle d'Adam.
c. — Bas-côté.
p, p. — Portes.
G. — Golgotha.
S. — Prison.
M, N, R. — Chapelles.
m, n. — Portes.
C. — Chœur.
B. — Saint-Sépulcre.

Plan du Saint-Sépulcre au temps des Croisades, d'après M. de Vogüé et le R. P. Germer-Durand.

Avec les édifices de Constantin Monomaque nous entrons dans une période moins mystérieuse; M. de Vogüé a pu essayer une restitution des édifices du XIe siècle.

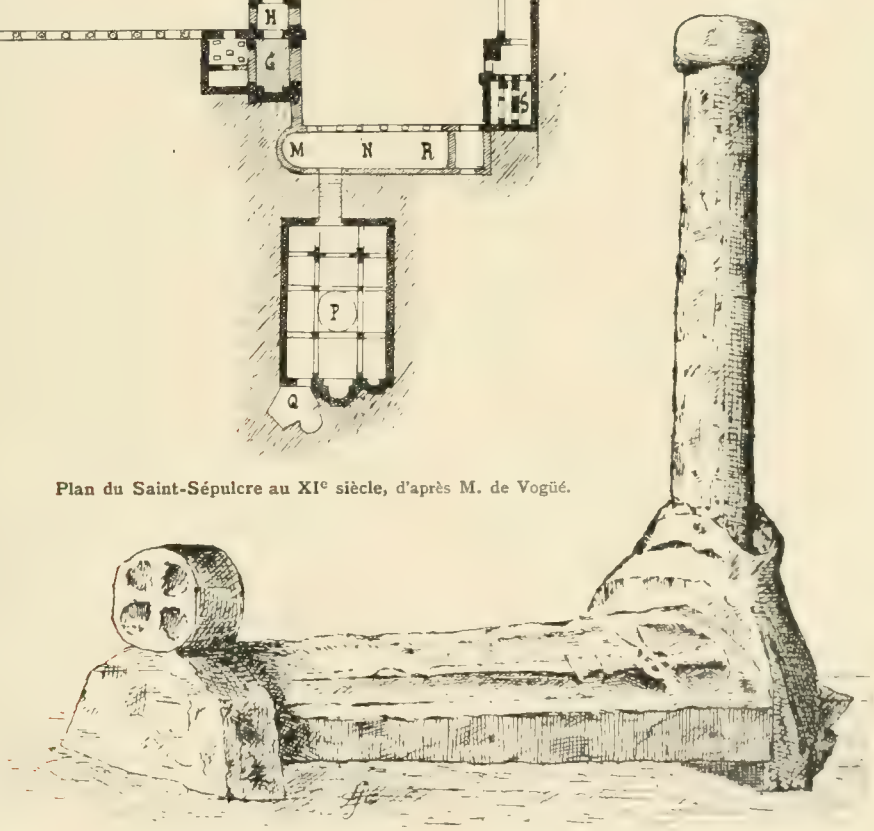
L'auteur interrompt un instant l'histoire du monument pour s'occuper, conformément à son but spécial, des pèlerinages en Occident des Croisés du Maine, et des imitations que l'on fit en



LÉGENDE.

S. — Prison.
Q. — Endroit où fut trouvée la sainte Croix.
M. — Colonne de marbre.
R. — Place du dépouillement des habits de N.-S.
N. — » du partage [illegible]
G. — Mont Calvaire.
H. — Golgotha.
K. — Église de Sainte-Marie.
L. — Compas ou centre du monde.
V. — Chapelle de sainte Marie.
D. — » de saint Jean.
E. — Église de la Sainte-Trinité.
F. — Chapelle de saint Jacques.

Plan du Saint-Sépulcre au XIe siècle, d'après M. de Vogüé.



Tombeau d'un Croisé (XIIe siècle), dans le cimetière de Pont-de-Gennes (Sarthe).

Europe du Saint-Sépulcre à la suite des croisades. Par les Croisés et leur œuvre aux Lieux Saints il est bientôt ramené au Saint-Sépulcre lui-même.

Il décrit avec la précision d'un technicien l'église toute romane qu'élevèrent les Croisés de l'Orient. Il raconte les émouvantes péripéties auxquelles le monument survécut, les restaurations exécutées par Philippe de Bourgogne et le R. P. Boniface de Raguse, custode des Lieux Saints, l'incendie de 1808 à la suite duquel le Saint-

Sépulcre, abandonné par l'Europe, fut livré aux Grecs. On sait que de 1863 à 1868 la France, la Russie et la Turquie le restaurèrent de concert par les soins de M. Mauss, l'érudit architecte bien connu de nos lecteurs (1).

Bien intéressante est la gravure inédite et reproduite ci-contre d'un tombeau d'un croisé, français conservé à Pont-de-Gennes.

M. le chanoine Legendre termine par une notice sur la fameuse mosaïque géographique de Madeba, récemment découverte ainsi que nous l'avons annoncé (2).

L. C.

LE CHŒUR DE LA CATHÉDRALE D'ÉVREUX DEPUIS SA RESTAURATION, par le comte de BUREY. Evreux, Le Hérissey. In-12° 73 pp. Prix : fr. 1,50

Il y a dix ans qu'on acheva la restauration de la nef d'Évreux. Après dix années nouvelles de travaux menés avec lenteur, le chœur s'est ouvert au public à la fin de l'an dernier. Comme il avait fait pour le premier, M. le comte de Burey étudie l'œuvre accomplie.

On peut dire, d'une manière générale, que les restaurateurs ont eu surtout en vue une réfection architecturale : reprise en sous-œuvre des piliers, consolidation des voûtes, remaniement des meneaux, dallage. D'importantes restaurations de mobilier ont été la conséquence de cet ouvrage.

M. le comte de Burey passe en revue les différentes parties du chœur restauré. Il loue le maintien et la restauration de la belle clôture en bois du XVIe siècle, régnant dans le collatéral de droite. Il déplore avec raison de ne plus retrouver dans la chapelle de l'Immaculée Conception la pierre tombale de l'archidiacre Étienne Clavel (+ 1329). Il critique des remaniements trop radicaux apportés au mobilier des chapelles. Il stigmatise, comme nous l'avons fait, la manie qui sevit à Évreux comme ailleurs, de défigurer les autels en leur superposant des statues colossales dans lesquelles la quantité de la matière semble suppléer à la qualité de la sculpture. Il loue la restauration des vitraux si intéressants du pourtour du chœur.

Dans la chapelle de St-Claude existaient deux intéressantes pierres tombales, celle d'un chanoine du commencement du XVe siècle, et celle de Georgette Le Gras, insigne bienfaitrice de la chapelle, remontant au XVIe siècle et encore parfaitement conservée (3).

Avec M. de Burey, nous reprouvons l'acte de vandalisme dont on s'est rendu coupable, s'il est vrai qu'on a mis une obstination véritable à rendre définitive la disparition de cette pierre vénérable. Il faut en dire autant pour la suppression d'une peinture murale du XVIe siècle découverte au cours des travaux et qui était consacrée à la mémoire d'un chanoine.

L'auteur de la notice en vient aux travaux du chœur. A l'entrée plane le Christ, suspendu d'une manière peu heureuse. Quand on eut abaissé le sol, la grille établie à l'entrée du chœur se trouva trop élevée ; au lieu de l'abaisser on a eu l'étrange idée de la compléter en bois à l'aide d'un soubassement plein. M. le comte de Burey critique l'autel principal, d'un style « *tout actuel* ». Les vitraux ont été restaurés avec soin, mais non sans quelques erreurs de détails.

Il est juste de louer la partie architectonique de la restauration du chœur. Nous nous étonnons que notre délicat critique hésite à prendre parti entre les partisans de l'abaissement du pavement du chœur à son niveau primitif et les partisans du *statu quo*. Ce travail, réclamé par l'esthétique architecturale, a remis toutes choses en place et au surplus il a amené d'intéressantes trouvailles, notamment celle des vestiges des fondations de plusieurs églises primitives et d'un tombeau d'évêque.

En somme M. le comte de Burey ne ménage pas les éloges mérités aux architectes Darcy et Gossart et ses critiques portent en général sur des questions de détail.

L. C.

EN NORMANDIE! Souvenirs de la XXIXe session de la Gilde de St-Thomas et de St-Luc par Joseph CASIER. Gand, A. Siffer. Album in-4° de 45 zincogravures hors texte. Prix : 15 fr.

Naguère une Société choisie d'artistes et d'archéologues, la Gilde de St-Thomas et de St-Luc, réunissant, pouvons-nous dire, l'élite des amateurs d'art ancien en Belgique et dans les pays voisins, parcourait la plus belle région de la France monumentale, la Normandie aux merveilleuses églises. Par bonheur, elle comptait parmi ses membres un éminent représentant de l'art photographique, devenu l'auxiliaire si puissant des études archéologiques, M. Jos. Casier, le président de l'Association belge de photographie, qui est à la fois un érudit et un praticien de l'art. (Nos lecteurs savent que sous sa direction se perpétue le célèbre atelier de vitraux de feu le baron Bethune.) Nul professionnel ne l'emporte sur cet amateur délicat par l'expérience, le savoir-faire et l'outillage. C'est dans ces conditions et par ses soins que fut formée la collection de vues de Normandie que nous aimons à faire connaître à nos lecteurs, bien confus, vis-à-vis d'eux comme vis-à-vis de l'auteur, de ne pas l'avoir fait plus

1. [illegible] année 1895, p. 441.
2. V. *Ibid.*, année 1897, p. 529.
3. Voir *Revue de l'Art chrétien*, année 1895, p. 270; 1896, p. 247.

tôt. Nous en sommes peiné, car faute de connaître ces productions charmantes d'une série de merveilles, ils ont pu être privés quelque temps d'une vraie jouissance esthétique. Comment n'en serait-il pas ainsi, étant données l'habileté de l'opérateur, la beauté transcendante des modèles et toutes les circonstances favorables dans lesquelles ont pu être réunies ces photographies?

Le volume s'ouvre par le joyau de l'art normand: la cathédrale de Rouen. La première planche montre le portail principal, avec son gâble efflanqué et cette guipure de pierre tendue entre deux tours différentes d'âge et de caractère, la tour St-Romain et la fameuse *tour de Beurre;* l'éblouissant décor de cette façade curieuse et dissymétrique est rendu avec tout son prestige. — Puis vient la porte dite des *Libraires*, où l'on voit comment les artistes rouennais ont excellé à découper la pierre en motifs rayonnants que le groupe des excursionnistes est occupé à contempler. — Les intérieurs d'église sont toujours un écueil pour les photographes; il n'en est pas ainsi toutefois pour M. Casier, qui nous donne de l'intérieur de la belle cathédrale normande une vue nette et lumineuse; les piliers en faisceaux font penser à la cathédrale de Cologne.— Un morceau délicat, où la photographie cesse d'être un métier pour devenir un art, est la superbe vue du tombeau de l'évêque Maurice.— L'intérieur du cloître est venu presque un peu dur pour l'amateur d'estampes, d'une netteté à charmer l'architecte.

La vue d'ensemble de l'église de Saint-Ouen n'est pas remarquable comme rendu, mais voici deux anciennes statues du portail de la cathédrale d'un effet et d'une expression exquis. — Le transept de St-Georges de Boscherville, tout en clair obscur, est un chef-d'œuvre de finesse.

Puis trois vues très pittoresques des ruines de Jumièges nous ramènent au plein air avec ses nettetés, ses vigueurs et ses grands effets.

L'interieur de Caudebec est fort curieux avec son abside à trois pans et les maîtresses arches, noyant leurs moulures dans de gros piliers cylindriques. — Les ruines de Saint-Wandrille sont merveilleusement habillées de verdure, et la nature y mêle sa grâce aux élégances de l'art; le tout est artistiquement rendu par l'objectif de M. Casier. Vient après cela un chef-d'œuvre du genre portrait: la bande des artistes gothiques, si naturellement groupés sous une voûte ogivale.

Les plus émouvants décors d'opéras sont banalités comparés à la belle porte du cloître de Saint-Wandrille, à côté de laquelle, de l'ombre noire d'une niche, surgit la mystique silhouette d'une sainte.

Il fallait bien le puissant appareil de notre ami, pour rendre le portail du Midi d'Évreux, flanqué de tourelles si élégantes, et dont le gâble colossal et la rose flamboyante comme un soleil, sont dignement couronnés par un pignon qui n'est guère moins richement découpé.— Nous rencontrons à Évreux une entrée du palais épiscopal, singulièrement intéressante pour les architectes.

Les nefs de Lisieux sont remarquables par leurs piliers ronds aux lourds chapiteaux carrés, qui marquent la transition; curieuses sont ses antiques tombes abritées dans des enfeus.

Pour sortir un instant du solennel, notons un pittoresque coin de rue en pans de bois anciens. A ces modestes masures succède un des plus majestueux ensemble que l'art ait produits: superbe est la vue sur le chevet de St-Étienne de Caen, avec l'étagement simple et grandiose des trois parties concentriques: les chapelles en demi-cercle, le déambulatoire en polygone éclairé par de larges roses, et le rond-point du chœur, l'ensemble couronné d'une collection de tours aux flèches ardoisées, le tout grave, élégant et pur, dépourvu de fleurons et de sculptures. Il ne manque qu'un couronnement plus développé à la tour centrale pour faire de cette vue une des plus belles que puisse offrir l'extérieur d'un monument. Mais ce qui lui donne ici un charme suprême, c'est la perfection du rendu photographique auquel il ne manque en quelque sorte ni la finesse de ligne ni l'harmonie de tons. Les deux vues intérieures des tribunes sont simplement bonnes; mais celle du pourtour, si élégant, du chœur est d'une délicatesse extrême. — Signalons encore la vue de la Trinité de Caen, avec ses deux grosses tours enserrant un peu rudement le pignon de la nef et le reste du vaisseau vu en perspective; la vue intérieure de la nef, avec ses hautes arcades romanes et son triforium trapu, est aussi de belle venue.

Citons seulement le portail de l'abbatiale d'Ardaine, la jolie tour lanterne et le château de Falaise.— La cathédrale de Bayeux, entièrement isolée, prise à distance, nous apparaît tout entière avec sa perspective enchantée, avec ses belles masses, ses lignes pures et son couronnement moderne cupoliforme, un peu maigre pour la masse des murs qui le portent.— La vue profonde de l'intérieur, avec ses piliers cruciformes, ses archivoltes à bordures en zigzags, son triforium à balcon régnant à perte de vue, offre une perspective aérienne fort réussie. — La façade de Coutance présente une masse sombre et austère. Le chevet rappelle celui de St-Étienne de Caen, sans être aussi réussi, ni en execution ni en reproduction. L'intérieur de la cathédrale nous donne encore une vue profonde d'un grand effet.

Pour terminer, toutes les vues d'ensemble et de détail de Mont-Saint-Michel qui ont été souvent reproduites, mais jamais avec plus de talent. La vue de la grotte de l'Aquilon est la

plus prestigieuse reproduction photographique que l'on puisse voir.

L. C.

DOCUMENTS POUR SERVIR A L'HISTOIRE DES ATELIERS DE TAPISSERIE DE BRUXELLES, AUDENARDE, ANVERS, ETC., JUSQU'A LA FIN DU XVIIe SIÈCLE, par M. F. DONNET.

Nous avons fait connaître, en signalant les travaux de l'Académie royale d'archéologie de Bruxelles [1], les recherches du distingué administrateur de l'Institut supérieur des Beaux-Arts. Elles forment un substantiel volume d'un grand intérêt pour l'histoire d'une des branches les plus importantes des anciennes industries belges, et prennent place honorablement à côté des travaux des Pinchart, des Wauters et de M. Soil.

La brochure de M. F. Donnet est la contribution la plus notable qui ait paru depuis dix ans pour l'histoire des ateliers de tapisseries flamandes. L'auteur s'occupe successivement des ateliers de Bruxelles, d'Audenarde, d'Enghien, de Diest et Saint-Trond, de Tirlemont, de Gand, de Bruges, de Tournai et d'Anvers, relevant tous les actes où se trouvent mentionnés des tapissiers ou des tapisseries depuis 1415 jusqu'au XVIIe siècle et les analysant au besoin ; il relate un procès survenu au XVIIe siècle entre un fabricant et un marchand de tapisseries; puis il donne quelques détails sur les tapissiers belges à l'étranger. Une utile table analytique clôture cette étude importante.

LES PARURES PRÉHISTORIQUES ET ANTIQUES A GRAINS D'ENFILAGE ET LES COLLIERS TALISMANS CELTO-ARMORICAUX, par M. AVENEAU DE LA GRANCIÈRE.—In-fol. illustré. Paris, Leroux, 1897.

On ne se figure pas combien de choses intéressantes un érudit comme M. de la Grancière peut développer à propos de l'histoire du collier à travers les âges. Un aperçu général sur les temps préhistoriques ouvre cette étude. C'est à l'origine même des races humaines que nous trouvons les premières manifestations de la coquetterie féminine. L'usage des parures apparait dès lors à la fois comme une manifestation artistique et comme une pratique mystique. Le goût existait déjà chez les troglodytes quaternaires. On retrouve des grains de colliers en abondance surtout dans les monuments mégalitiques du Morbihan et de l'Armorique. Ceux que l'on découvre aujourd'hui en France remontent, en partie, à l'âge de bronze, chez les descendants directs de nos ancêtres de l'âge de la pierre polie. Le bijou celtique par excellence était le *torque*, collier d'or et de bronze. C'est par milliers qu'ont été déterrés des grains de colliers en ambre, en jaspe et agathe, en verre émaillé, dans les sépultures de l'âge de bronze. Dès l'âge de fer, ils étaient transmis religieusement comme de précieux talismans. Les Gaulois durent recevoir des Phéniciens et des Égyptiens, bien avant l'invasion romaine, la fabrication des verroteries. Les pierres sont à la mode sous les Romains. Les chrétiens ne sont point insensibles aux pouvoirs des amulettes d'origine païenne, et l'Église consacre des pierres portant des emblèmes de la religion.

Ce sont de vraies pages d'histoire, celles où l'auteur étudie les parures et les talismans sous les Mérovingiens et dans les empires de l'antique Orient, en Égypte, en Assyrie, en Judée, dans l'Inde, pour en revenir enfin à son sujet principal les colliers celto-armoricaux.

Ces derniers ont excité dans ces derniers temps un intérêt extraordinaire, depuis qu'ils ont été connus du monde savant par une communication du Dr de Closmadeuc. Les collectionneurs se mirent à la recherche des colliers talismans de Morbihan. Les nouvelles publications de M. Le Narcy et de M. de la Garancière ont mis en éveil les amateurs de vieux bibelots, qui se sont jetés sur cette piste avec fureur. A présent ils sont devenus introuvables, pieusement cachés dans les familles bretonnes. Mais leur intérêt s'est accru en conséquence, et donne de l'actualité à ce beau livre, écrit avec talent et avec un légitime respect de la doctrine catholique intéressée dans cette question.

L. C.

LES FRESQUES DE LA LEUGEMEETE, par M. J. Th. DE RAADT. — *(Révélations d'un archéologue gantois.)*

Les brochurettes se succèdent sur et autour de cette sotte question des fresques gantoises, plus fécondes en discordes que la pomme de Pâris. Très simple en soi, — les calques faits sous la direction du baron Bethune, lors de la découverte, le prouvent, — elle a été embrouillée par un concours de vanités. M. de R. cherche à présenter au procès un nouveau témoin, que la mort a enlevé à l'archéologie depuis ce dernier incident, contre le virulent auteur de *La dernière cartouche*. M. C. A. Serrure vient attester que la découverte de Devigne fut accueillie avec scepticisme par les archéologues gantois du temps. Au surplus, M. S. malmène rudement N. V. D. au sujet de son catalogue du Musée de la Porte de Hal.

L. C.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1897, p. 77.

LA PORTE DES DEGRÉS A BOULOGNE SUR MER, par M. C. ENLART ; brochure in-8°. Boulogne-sur-Mer, imprimerie Hamain.

Mieux avisée qu'Arras, Calais et d'autres bonnes villes de France, Boulogne, au lieu de les démolir, dégage ses remparts du XIIIe siècle.

Les fouilles pratiquées ont débouché une porte du XIIIe siècle et mis au jour des antiquités romaines et médiévales. M. Enlart confronte le résultat des fouilles avec les documents écrits, et en dégage d'instructives données.

L. C.

Périodiques.

BULLETIN MONUMENTAL, n° 3, 1898.

NOUS avons à diverses reprises entretenu nos lecteurs de l'assez grave question, si souvent agitée, du rôle de la coupole dans la genèse de l'architecture gothique. Cette question a traversé la Manche, et M. R. Phené Spiers y a consacré naguère une étude présentée à l'Institut royal des architectes britanniques. Nous en trouvons la traduction dans le *Bulletin monumental* et nous croyons intéressant de la résumer.

Rappelons d'abord que F. de Verneilh avait soutenu que Saint-Front fut construit vers 984 d'après Saint-Marc de Venise, et servit de modèle aux églises à coupoles d'Aquitaine. Il expliquait cette origine par l'existence d'une colonie vénitienne établie à la fin du Xe siècle en Limoges. Or il paraît établi aujourd'hui, que les coupoles de Venise ont été élevées vers 1063 par Domenico Cantarini. Une nouvelle explication reste donc à trouver.

L'auteur anglais s'attache à prouver par l'analogie de la structure, que l'église dite *latine*, ou *vieille église de Périgueux*, qui passe pour remonter au VIe siècle, n'est pas antérieure au XIe siècle ; même, pour la façade occidentale, il n'en recule pas l'époque au delà de 1040.

Quant à l'église à coupoles et au clocher de l'Ouest, ils ne furent construits qu'après 1120, postérieurement à l'achèvement de Saint-Marc de Venise. Pour l'établir M. Ph. S. analyse en détail la structure de St-Front, pour autant que cela soit encore possible après la restauration trop radicale dont cette église a été l'objet, et grâce à des dessins de l'état antérieur. (Il est constant, par exemple, que les grands arcs étaient autrefois brisés d'une manière très accentuée tandis qu'ils sont devenus sensiblement plein cintre).

Saint-Front est loin d'être la première église à coupoles du Périgord. A Périgueux même, la coupole occidentale de St-Étienne (1016 à 1020) accuse une technique moins avancée. Les chapiteaux de St-Front n'affectent pas les caractères byzantins que Verneilh a cru y voir. C'est à tort que celui-ci appelait le clocher de St-Front « le seul clocher byzantin qu'il y ait encore au monde ». Ce clocher n'a rien de byzantin ; son plan est roman, et son décor est tiré du principe des ordres superposés. Bref, l'église à coupoles serait postérieure à l'incendie de 1120.

Les conclusions du savant anglais sont les suivantes : Les coupoles du Périgord remontent au début du XIe siècle ; leur structure entièrement différente de celle des coupoles byzantines, est originaire de la contrée ; les premières applications furent faites à des coupoles alignées, variante, jugée économique, du berceau du Midi de la France ; le seul plan de Saint-Marc a été imité à Saint-Front.

Insistons sur la différence des coupoles françaises avec les byzantines. Les pendentifs français portent sur des doubleaux aigus ; les plus anciens partent de l'intrados des arcs de tête et non de l'extrados ; le profil diagonal offre une double courbe (nous sommes en présence de voûtes ovoïdes *sur pendentifs*, non de voûtes sphériques *à pendentifs*). Les pendentifs français les plus anciens sont appareillés en encorbellement, les byzantins, par assises normales.

L'architecte de Saint-Front doit avoir mesuré Saint-Marc, et il a copié son plan. Il n'avait pas de raison de copier ses coupoles ; depuis un siècle on construisait des coupoles en France d'après ce système spécial.

Avant de clore l'intéressant numéro du *Bulletin monumental*, signalons encore un devis pour la construction de l'église des Cordeliers de Provins, document daté de 1283 (anc. st.) et tout rempli des plus intéressants détails sur la construction de l'époque, riche notamment en termes techniques MM. Morlet et J. Bellanges en sont les éditeurs.

Enfin, terminons par un souvenir à la mémoire d'un vaillant érudit chrétien, M. Bélisaire Ledain, auquel M. de la Bouralière rend un suprême hommage bien mérité. Prions pour son âme.

L. C.

Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

* **Aveneau de la Grancière.** — Les parures préhistoriques et antiques a grains d'enfilage et les colliers talismans celto-armoricaux. — In-fol. illustré. Paris, Leroux.

Barbaud (R.). — La Charente monumentale. Notice archéologique sur l'église abbatiale Notre-Dame de Chastres, près Cognac, précédée d'une étude générale sur l'abbaye et suivie d'un projet de restauration. — In-8°, et 9 pl. Angoulème, Coquemard.

Bertrand (L.). — Raphaelis Mengsii de antiquorum arte doctrina cuius momenti in Gallicos pictores fuerit. — In-8°. Alger, Jourdan.

Bourdery (L.) et Lachenaud (E.). — L'œuvre des peintres émailleurs de Limoges. Léonard Limosin, peintre de portraits. — In-8°. Paris, May.

* **Burey (Le comte de).** — Le chœur de la cathédrale d'Évreux depuis sa restauration. — In-12, 73 pp. Évreux, Le Hérissey. Prix: 1 fr. 50.

Carpou. — Portail de l'église de Saint-Riquier, dans la *France illustrée*, 11 décembre 1897.

Carsalade (J. de). — Les verrières de la nef de Sainte-Marie d'Auch, dans la *Revue de Gascogne*, juillet-août 1897.

Cruel (L.). — Un fermail de reliure de l'époque carlovingienne trouvé dans le département de l'Aisne en 1897, dans le *Bulletin du Bibliophile*, décembre 1897.

Des Méloizes (Le Mis). — Compte des obsèques d'un chancelier de France sous Louis XII Jehan de Ganay (1512). — In-8°. Bourges, Tardy-Pigelet.

Dijon (Dom Hippolyte). — Les peintures murales et les tapisseries de l'Eglise de Saint-Antoine. — In-8°. Valence, Ceos.

* **Enlart (C.).** — La porte des degrés a Boulogne-sur-Mer. Broch. in-8°, Boulogne-sur-Mer, impr. Hamain.

Fontaine (P.). — L'art chrétien en Italie et ses merveilles. — Gr. in 8°. Lyon, Witte.

Fouéré-Macé (L'abbé). — Les vitraux de l'église abbatiale de Lehon. — In-8°. Rennes, Caillière.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

Fournier (P.). — L'œuvre canonique d'Yves de Chartres et son influence, dans la *Revue des questions historiques*, janvier 1898.

Gélin (H.). — Les tombes de Mursay (sépultures de la famille d'Aubigné) dans le *Bulletin de la Société de l'Histoire du protestantisme français*, janvier 1898.

Goffin (A.). — Les peintres siennois, dans la *Revue générale*, janvier 1898.

Hélin (L'abbé M.). — Les saints du diocèse de Cambrai. Trad. du Propre de Cambrai, avec courtes réflexions. — In-8°. Montreuil-sur-Mer, impr. Duquat.

Inventaire de la collection de dessins sur les départements de la France formée par H. Destailleur et acquise par la Bibliothèque nationale. — In-8°. Paris. Impr. nationale.

Jadart (H.). — Vieilles rues et vieilles enseignes de Reims. De la nécessité d'en sauvegarder les dernières traces. — In-8° et fig. Reims, Michaud.

* **La Guère (Le comte de).** — Cinq fers a Hosties du diocèse de Bourges. — In-12 de 30 pp. avec 4 phototypies. Bourges, Tardy.

Lammens (H.). — Madaba, la ville des mosaïques [fin], dans les *Études* publiées par des Pères de la Compagnie de Jésus, 5 janvier 1898.

Lauzun (Philippe). — Le chateau de Bonaguil en Agenais, description et histoire. — Gr. in-8°, Agen, Imp. Agenaise.

Laval (J.). — L'église et la paroisse de Saint-Clément (en Lorraine); peintures du XVe siècle découvertes en 1896 dans cette église. — In-8° et 9 fig. Nancy, Crepin-Leblond.

Le Carpaccio du musée de Caen, dans *Le Temps*, 20 janvier 1898.

Ledain (B.). — La Gatine historique et monumentale [2e édition]. — In-4° et pl. Parthenay, imp. Cante.

* **Legendre (L'abbé).** — Le Saint-Sépulcre, depuis l'origine jusqu'a nos jours et les Croisés du Maine. — In-8° de 135 pp., grav. dans et hors le texte. Le Mans, Leguicheux.

Lenglet (L'abbé). — Description 1° de la chapelle de la Mailleraye et du manoir, 2° de l'église de Guerbaville. — In-8°, Rouen, imp. Leprêtre.

Les reliques de la Passion, dans l'*Intermédiaire des chercheurs*, 30 novembre 1897.

La Sizeranne (R. de). — Les mages a Florence (reprod. de tableaux de Botticelli, de Benozzo Gozzoli et de Gentile da Fabriano), dans le *Figaro illustré*, janvier 1898.

Martin (H.). — L'ÉVANGÉLIAIRE DE SAINT-AURE. — In-8°, Paris, Leclerc et Cornuau.

Mauss (C.). — LA PILE DE CHARLEMAGNE ET LE SA DU PROPHÈTE. Le Ratl du Musée égyptien du Louvre. — Grand in-8°. Paris, E. Leroux.

Prost (B.). — DOCUMENTS SUR L'HISTOIRE DE LA RELIURE, EXTRAITS DES COMPTES ROYAUX DES XVe et XVIe SIÈCLES, dans le *Bulletin du Bibliophile*, décembre 1897.

Quarré-Reybourbon (L.). — LES ENSEIGNES DE LILLE. — In-8°, fig. Paris, Plon, Nourrit et Cie.

Reymond (M.) et Giraud (C.). — LE PALAIS DE JUSTICE DE GRENOBLE. ÉTUDE SUR MARTIN CLAUSTRE ET LES SCULPTEURS GRENOBLOIS AU XVIe SIÈCLE. — In-4° et fig. Grenoble, Falque et Perrin.

Rondot (N.). — LES GRAVEURS DE MONNAIES A LYON DU XIIIe AU XVIIIe SIÈCLE. — In-8°, Mâcon, imp. Protat.

Sémézies (M.). — CONFÉRENCE SUR L'HISTOIRE DU COSTUME ET DU MOBILIER DU XVe AU XVIIIe SIÈCLE, dans le *Bulletin de la Société archéologique du Tarn-et-Garonne*, 2e trimestre, 1897.

* Teillet (L'abbé). — A TRAVERS LES CLOCHERS DU BAS-POITOU. (Extrait de la *Revue du Bas-Poitou*, 1898). In-8° de 39 pp. Vannes, Lafolye.

Tourneux (Maurice). — TABLE GÉNÉRALE DES DOCUMENTS CONTENUS DANS LES ARCHIVES DE L'ART FRANÇAIS ET LEURS ANNEXES 1851-1896. — In-8°, Paris, Charavay.

Allemagne.

Amelung (Walth.). — FÜHRER DURCH DIE ANTIKEN IN FLORENZ. — In-12, et 49 fig. München. F. Bruckmann.

Baer (C.-H.). — DIE HIRSAUER BAUSCHULE. STUDIEN ZUR BAUGESCHICHTE DES XI UND XIII JAHRHUNDERTS. — In-8°, Freiburg-in-B., J.-C.-B. Mohr.

Clemen (Paul). — DIE KUNSTDENKMÆLER DER RHEINPROVINZ. III, 5 KREIS GREVENBROICH. — In-8° et 5 pl. Dusseldorf, L. Schudann.

Detzel. — ANCIENNES PEINTURES MURALES A L'ÉGLISE DE MEMMINGEN (fin), dans *Historisch Politische Blätter*, 16 novembre 1897.

Hasak (M.). — ZUR GESCHICHTE DES MAGDEBURGER DOMBAUES. — In-4°, Berlin, W. Ernst und Sohn.

Hasse (Le d^r P.). — MINIATUREN AUS HANDSCHRIFTEN DES STAATSARCHIVS IN LUBECK. — In-4°, et 10 pl. Lubeck, J. Mohring.

Hermes (E.). — DER DOM ZU HALBERSTADT, SEINE GESCHICHTE UND SEINE SCHATZE. — In-8°, et 43 fig. Halberstadt, L. Koch.

Knackfuss (H.). — KUNSTLER MONOGRAPHIEN. XVII. (Holbein der Jüngere) 2^e Auflage. — In-8°, et 151 fig. Bielefeld, Velhagen und Klasing.

LUBECK, SEINE BAUTEN UND KUNSTWERKE. — In-fol. et 37 pl. Lubeck, J. Nohring.

March (Otto). — UNSERE KIRCHEN UND GRUPPIRTER BAU BEI KIRCHEN. — In-8° et fig. Berlin, W. Ernst und Sohn.

Mittelsdorf (J.) und Winkler (Le d^r A.). — DIE BAU-UND KUNSTDENKMÆLER DEN STADT HANAU. — In-8°, et 138 fig. Hanau, G. M. Alberti.

Patschovsky (Wilh.). — DIE KIRCHEN DES EHEMALIGEN KLOSTERS GRÜSSAU (Kreis Landeshut i Schl.). BESCHREIBUNG DEN AUSSEREN UND INNEREN AUSCHMUCKUNG IN DER GRUSSAUER KIRCHEN. — In-8° et pl. Warmbrunn, M. Leipelt.

Pauls (E.). — EXÉCUTION D'UNE MONSTRANCE POUR L'ÉGLISE ABBATIALE DE BURTSCHEID, PAR L'ORFÈVRE DIETRICH VON RODT EN 1618-1619, dans *Zeitschrift D. Aachener Geschichtsvereins. XIX.*

Le même. — INVENTAIRE DU CHATEAU DE MONJOIE DE 1436, dans le *Zeitschrift D. Aachener Geschichtsvereins*, XIX.

Scheibler (L.) und Aldenhoven (C.) — PUBLIKATIONEN DER GESELLSCHAFT FÜR RHEINISCHE GESCHICHTSKUNDE, XIII, dans *Geschichte der Kölner Malerschule, 2.* — In-fol. 25 pl. Lübeck, Nöhring.

Schmarzow (Aug.). — BEITRAEGE ZUR ÆSTHETIK DER BILDENDEN KÜNSTE. II. (Barock und Rokoko), Eine kritische Auseinandersetzung uber das Malerische in der Architektur. — In-8°, Leipzig, Herzel.

Angleterre.

* Wickham Legg (Le d^r). — LITURGICAL NOTES ON THE SHERBONE MISSAL, A MANUSCRIT IN THE POSSESSION OF THE DUKE OF NORTHUMBERLAND, AT ALNWICK CASTLE. — In-4° de 91 pp. Londres, 1896.

Italie.

* Barelli (Bern.). — SCELTA DI LETTERE E SCRITTI VARI DEL CAN. VINCENZO BARELLI, FATTA PER CURA DEL DI LUI NIPOTE SAC. — In-8° de 508 pp. avec un portrait. Rome.

Chini (Gius.). — IL PALAZZO MUNICIPALE DI ROVERTO ; NOTE STORICO-DESCRIPTIVE. — In-8°, Roverto, Tip. Roveretana.

* Grisar (Le P.). — NOTE ARCHEOLOGICHE SULLA MOSTRA DI ARTE SACRA ANTICA A ORVIETO. — In-8° de 44 pp. avec une phototypie et 12 vignettes. Rome.

* Le même. — ARCHAEOLOGIA. — In-8°. Rome.

Meschler (M.). — Quatre chefs-d'œuvre d'architecture ecclésiastique a Florence, dans *Stimmen aus Maria Laach*, 21 octobre 1897.

Philippi (Ad.). — Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen.— I. Die Kunst der Renaissance in Italien. II. Die Vorrenaissance. Die Bildhauer von Pisa, Giotto, Fiesole. — In-8° et 50 fig. Leipzig, Seemann.

* Stevenson (Enrico). — Gli affreschi del Pinturicchio nell'appartemento Borgia del Palazzo Apostolico Vaticano. — In-fol. de 78 pp. avec 131 pl. Roma, Danesi.

Scotti (Giulio). — Bergamo, nel seicento ; saggi illustrativi. — In-16. Bergamo, tip. Bolis.

Trenta (Giov.).— Alcune osservazioni sopra il camposanto di Pisa di I. Benvenuto Supino, con documenti inediti. — In-8°, Firenze, Bernardo Seeber.

Espagne.

Casanovas Gorchs (F.). — La Cathédrale de Palma de Majorque. — In-fol. 44 p. avec 31 grav. et 18 phototyp. Barcelone, Parera et Cie. Prix. 16.00 fr.

Fatigati (D. Enrique Serrano). — Sentiento de la naturalezza en los Relieves Mediœvales Españoles. — Gr. in-8° fig. Madrid, Typ. de San Francisco de Sales.

Le même. — Claustros romanicos españoles. — In-8° fig. est phototyp. Madrid, C. Hiya de Gomer Fuentenebro.

Paz (J.). — El Monasterio de San Pablo de Valladolid. Noticias historicas y artisticas sagradas de varios documentos. — In-8°, Valladolid, imp. de « *La Cronica mercantil* ».

Rogent Predosa (François) et Doménech Montaner (L.). — Architecture moderne de Barcelone. — (28×40) Édition française : 6 fasc., 120 pl. et gr. Barcelone, Parera et Cie.

Prix par souscription, 15 fr. les fasc.

Une fois l'ouvrage complet, le prix sera porté à 125 fr.

Les mêmes. — Majorque artistique, archéologique, monumentale. — Édition française publiée en 6 fascicules, 80 planches (28×40) et texte, comme suit par souscription :

1° Aperçu historique, us et coutumes: 8 planches et texte, 6 frs.
2° La Cathédrale : 18 planches et texte, 12,50 frs.
3° Lonja (Marché vieux), Églises de Palma, Édifices officiels anciens : 16 planches et texte, 12 frs.
4° Maisons anciennes, Cours, Fenêtres, Détails, Édifices modernes et restaurés : 14 planches et texte, 10 frs.
5° Arts industriels ; Beaux Arts : 10 planches et texte, 10,50 frs.

Les mêmes. — Encyclopédie des Espagnols anciens et modernes. — Ouvrage composé de phototypies, avec texte espagnol. Le premier volume, 100 phototypies, texte et cartons. Barcelone, Parera et Cie. Prix : 32 fr.

Le second volume en cours de publication.

Les mêmes. — Album de Montserrat. — Riche collection de vues phototypiques avec texte descriptif et gravures intercalées: 30 planches phototypie et texte, avec carton. Barcelone. Parera et Cie. 10 fr.

Soler (L'abbé G.) et Rogent Pedrosa (F.). — Monographie de la cathédrale de Barcelone.— (28×40) 70 pl. et plus de 200 grav. — Première partie publiée, avec 34 planches et 80 pp. de texte ornées de 99 grav. Barcelone, Parera et Cie. 35 fr.

La deuxième partie paraîtra prochainement. L'ouvrage complet payé d'avance : 60 fr.

Russie.

Imperatorskii Ermitag Katalog kartinnoi galerei, dans *L'Ermitage, Catalogue des peintures*, III. — In-8°, et 14 pl. Saint-Pétersbourg, A. Somov.

Katalog der Ausstellung zum X archaeologischen Kongress in Riga 1896. — In-8°, et 34 pl. Riga, Stieda.

Le diptyque de Ravenne, dans la *Revue byzantine russe*, t. V, fasc. I, II, 1898.

Piasetskiy (V.-N.).— Arkhitekturnyia formy rannago vozrogdeniia v. Italii, dans les *Formes architecturales de la première renaissance en Italie*. — In-8°, Saint-Pétersbourg, bureaux du « *Stroitel* ».

Autriche-Hongrie.

Romstorfer (C.-R.). — Die moldauisch-byzantinische Baukunst. — In-fol. et 10 pl. Wien Lehmann.

Belgique.

Architecture du vieil Anvers. — In-folio, Bruxelles, Ed. Lyon-Claesen, s. d. [1898]. Album de 20 planches en héliogravure, en portefeuille. 20 frs.

Bethune (Baron). — Vredius (Olivier de Wree). — In-8°. Bruxelles, J. Goemaere.

Bets (P.-V.). — Histoire de la commune et de l'église miraculeuse d'Hakendover. Traduction de C. R., prêtre. — In-8°, 72 p. Léau, Ch. Peeters. 0,50 fr.

Bormans et E. Schoolmeesters (S.).— Cartulaire de l'église Saint-Lambert de Liége. T. III. — In-4°, 721 pp., Bruxelles, F. Hayez.

* Casier (J.). — En Normandie! Souvenirs de la XXIXe session de la Gilde de St-Thomas et St-Luc, 19-31 août 1895. Album in-4° de 45 zincograv. hors texte et d'une liste des planches, sous couverture cartonnée. Gand, A. Siffer, s. d. [1898]. 15 fr.

Congrès (XIIe) archéologique et historique de Malines en 1897. Annales, publiées par Louis Stroobant, secrétaire général. T. I. — In-8°, 362 p., grav. Malines, L. et A. Godenne, 1898.

*De Raadt (J.-Th.).— Les fresques de la « Leugemeete » (Révélations d'un archéologue gantois) et le catalogue de la Porte de Hal.— In-8°, 15 pp. Bruxelles, C. Baune.

Prix : 1 fr.

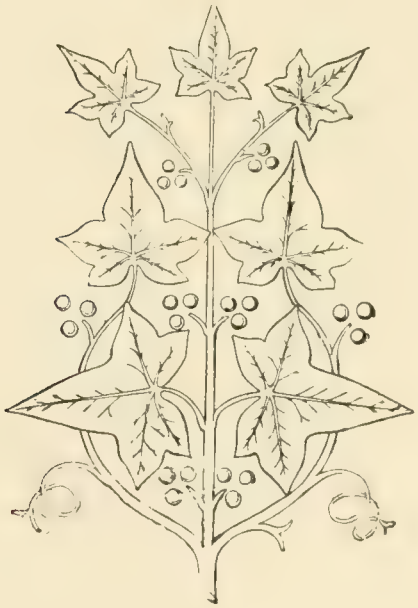
* De Renesse (Le c^te Th.).— Dictionnaire des figures héraldiques, Tome IV, 3e fascicule. — In-8°, p. 241 à 368, XXI pl. avec notices explicatives en regard. Bruxelles, Société belge de librairie. 4 fr.

* Donnet (Fern.).— Documents pour servir a l'histoire des ateliers de tapisserie de Bruxelles, Audenarde, Anvers, etc. jusqu'a la fin du XVIIe siècle. (Extrait des *Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles.* Tomes X, XI et XII, 1896-98).— In-8°, grav. Bruxelles, Vromant et Cie.

Gobert (Th.).— Histoire et souvenirs. Les rues de Liége anciennes et modernes, *Tome III*, fascicule 10. — In-4°, p. 289 à 320 à 2 col. Liége, L. Demarteau. La livraison. 0.75 fr.

Kieckens (J.-F.) — Inventaire du trésor de Sainte-Gudule en 1851, dans *Dietsche Warande*, janvier-février 1898.

* Lampe (L.). — Signatures et Monogrammes des peintres de toutes les Écoles. Guide monogrammiste indispensable aux amateurs de peintures anciennes. — Bruxelles, Castagne.



Chronique. SOMMAIRE : COMMISSIONS DIOCÉSAINES D'ART CHRÉTIEN. — UNE PHOTOGRAPHIE DU SAINT-SUAIRE. — SYMBOLISME DES ANCIENNES SCULPTURES. — CONGRÈS DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'ARCHÉOLOGIE. — NOUVELLES. — RESTAURATIONS EN BELGIQUE : Malines, Bruges, Mons, etc. — LE MONT SAINT-MICHEL.

Projet d'une Commission diocésaine permanente d'Art chrétien.

AU dernier Congrès catholique de Lille, M. l'abbé Mallet, l'auteur bien connu de nos lecteurs d'un estimé *Cours élémentaire d'archéologie religieuse*, a démontré l'utilité d'une telle Commission pour le relèvement et les progrès de l'art chrétien.

L'art religieux, comme il le fait remarquer, ne peut avoir pour sérieux interprètes que des hommes foncièrement chrétiens. C'est ce qu'a prouvé le moyen âge, qui a porté cet art à son apogée. Quoi de plus païen que le *Jugement dernier* de Michel-Ange, qualifié par Ch. Blanc de planche d'anatomie ? Quoi de moins religieux que son *Moïse?* Saint-Pierre de Rome n'étonne-t-il pas plus l'esprit qu'il n'élève l'âme ? C'est qu'à ces chefs-d'œuvre il manque le sentiment religieux intime.

Il faut une direction religieuse aux artistes. La théologie, l'hagiographie, le symbolisme et la liturgie doivent être leurs inspirateurs, et la direction doit leur être donnée par un aréopage compétent. Les praticiens, les techniciens, doivent être guidés par les gens de doctrine, pour les productions d'art ecclésiastique et pour les restaurations. Une Commission spéciale est pour cela nécessaire, au chef-lieu du diocèse, comme elle l'est reconnue pour les travaux profanes dans l'administration civile.

M. Mallet examine comment devrait être recrutée pareille Commission et quel serait son mode d'action.

« Après de sérieuses études d'archéologie et l'acquisition de notions générales sur les Beaux-Arts, les sujets jugés aptes à former un jour la dite Commission, devraient passer, durant un temps plus ou moins long, par les diverses écoles de l'enseignement de l'art chrétien, non pas certes que tous seraient obligés de suivre successivement ou simultanément toutes les écoles, non ; ils le voudraient qu'ils ne pourraient suffire à pareille tâche ; et, d'un autre côté, leurs aptitudes ne le leur permettraient peut-être pas. Mais, tandis que les uns étudieraient l'architecture ou la sculpture, les autres se livreraient à l'étude des différents genres de peinture ou de l'ameublement.

« Ainsi l'on arriverait, au bout de quelques années, à avoir un ensemble d'hommes compétents, qui, réunis en Commission, se compléteraient les uns par les autres, et deviendraient capables de se prononcer pertinemment sur le plan général d'un édifice et d'en juger tous les détails, depuis ceux de la construction jusqu'à ceux de l'ornementation et de l'aménagement. »

Nous croyons savoir que pareille institution existe déjà depuis longtemps en Belgique et fonctionne au diocèse de Malines.

Une photographie du Saint-Suaire.

SOUS ce titre : « Un fait merveilleux », l'*Osservatore Romano* publie une correspondance de Turin, faisant connaître comment, à l'aide de la photographie et de la lumière électrique, on a réussi à tirer du Saint-Suaire récemment exposé à la vénération, une admirable reproduction du corps du Christ.

Le roi Humbert, gardien héréditaire de la relique, avait d'abord hésité à accorder l'autorisation de photographier le précieux linge, craignant qu'on ne se servît de la photographie dans un but de spéculation. Mais ensuite il autorisa l'avocat Seconda Pia, membre du Comité de l'Art sacré, qui s'était offert à exécuter la photographie à ses propres frais, uniquement pour servir la piété et l'histoire.

M. Pia prépara le négatif par un procédé spécial, le rendant sensible à la teinte jaunâtre du Saint-Suaire moyennant de puissants réflecteurs électriques. L'aspect du Saint-Suaire donnait précédemment l'idée des contours plutôt que des linéaments de la figure et du corps du Christ. Au contraire, la photographie de M. Pia, au fur et à mesure qu'elle se développait dans le bain, aurait fait apparaître un dessin complet de la sainte Face, des mains et des membres, comme si, au lieu de reproduire le Saint-Suaire, on avait reproduit directement le corps du Christ. En somme, on était en présence d'une reproduction négative exacte, quoique apparemment indéchiffrable, du sanglant cadavre qui y fut déposé. Le négatif étant converti en épreuve positive, le Corps adorable du Sauveur s'est révélé, non seulement dans ses contours extérieurs, mais encore dans ses détails. L'événement impressionne vivement.

Le Saint-Suaire est conservé à la cathédrale de Turin, dans une somptueuse chapelle de style byzantin extrêmement fantaisiste, construite en forme de rotonde couronnée d'une étrange coupole que soutiennent des colonnes de marbre noir à bases et chapiteaux de bronze doré. Cette chapelle a été bâtie par le P. Guarini, de l'Ordre des Théatins. Rapporté d'Orient au quatorzième siècle par Guillaume de Villars Axel, le Saint-Suaire aurait passé aux mains des princes de Savoie et, sur l'ordre du duc Philippe-Emmanuel, en 1578, fut transféré à Turin, où il est, à certaines époques de l'année, exposé à la vénération des fidèles (1).

Symbolisme des anciennes sculptures.

LES anciennes œuvres d'art, peintures ou sculptures, ont parfois donné, en dehors de leur attrait spécial, un témoignage authentique à des faits peu connus ou contestés ; en voici une nouvelle preuve.

Dans la dernière séance de la « Société nationale d'agriculture », M. Léon Dru a fait connaître que dans la célèbre église de Vézelay, datant du onzième ou douzième siècle, il a remarqué parmi les nombreuses sculptures qui ornent les chapiteaux à l'intérieur de l'église, un groupe composé de deux hommes tenant une sorte d'entonnoir dont l'extrémité amincie, tournée vers le bas, est percée de trous. A côté, un troisième homme tient un soufflet dirigé exactement sous l'entonnoir.

Les commentaires n'ont pas manqué jusqu'à ce jour sur ce groupe ; ceux qui ont été publiés ne peuvent guère être admis. On a voulu y voir une représentation du nettoyage du froment, etc. Mais comme le fait observer M. Dru, ce groupe avec ces deux hommes tenant une sorte de tablier, un troisième un soufflet, c'est absolument la représentation d'une equipe d'ouvriers soufrant la vigne contre l'oïdium, et ce qui prouve bien que le sculpteur voulait représenter une opération courante du pays et se rapportant à la vigne, c'est qu'au-dessous il a placé une branche de vigne garnie de feuilles et portant des grappes de raisin. A l'appui de cette opinion, M. Léon Dru a cité les conseils donnés par Varron, Stolon, Virgile, sur l'emploi de la chaux, de la craie pulvérulente, etc... L'oïdium aurait-il déjà attaqué les vignes dans les environs de Vézelay aux onzième et douzième siècles ?

1. V. article de Mme la Ctesse de Faverge, notre dern. livr,. p. 263.

Le Congrès français d'Archéologie.

LE Congrès archéologique que la Société française d'Archéologie tiendra prochainement à Bourges semble assuré d'un grand succès. Il s'ouvrira le mercredi 6 juillet, à 2 heures, sous la présidence du comte de Marsy.

De nombreuses adhésions sont parvenues de toutes les parties de la France, d'Angleterre, de Belgique, des Pays-Bas, de Russie et de Roumanie.

Le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts a désigné M. A. Héron de Villefosse, membre de l'Institut, vice-président de la section d'archéologie au Comité des travaux historiques, pour représenter le Ministère et le Comité.

Un grand nombre de Sociétés savantes françaises et étrangères ont envoyé au comte de Marsy, directeur de la Société française d'archéologie, la liste de leurs délégués. Les différentes Compagnies de chemins de fer français ont accordé aux membres du Congrès une réduction de 50 p. c. sur le prix des places pour Bourges.

La séance d'ouverture du Congrès aura lieu dans la grande salle des fêtes du Lycée que le vice-recteur de l'Académie de Paris a bien voulu accorder au président du Congrès pour cette solennité.

Les travaux de la session, qui durera du 6 au 12 juillet, seront très importants et porteront sur un grand nombre de questions d'archéologie remontant aux époques les plus reculées et concernant la province du Berry, très riche en vieux monuments ; on étudiera notamment les récentes découvertes des restes du palais des ducs de Berry à Bourges. Des délégués des Sociétés savantes d'Angleterre, de Belgique, des Pays-Bas, de Russie et de Roumanie se rendront à ce Congrès.

Nouvelles.

SUR la proposition de la Commission des Monuments historiques, le ministre des Beaux-Arts vient d'inscrire sur la liste de ces monuments les curieux fonts baptismaux en pierre, datant du seizième siècle, qui se trouvent dans l'église du Belloy (Seine-et-Oise). L'église de ce gros bourg, du canton de Luzarches, date du quatorzième siècle et possède un fort beau portail de la Renaissance L'église elle-même est déjà classée comme monument historique.

LES fouilles exécutées sur la rive gauche de la Seine pour la prolongation de la ligne du chemin de fer d'Orléans, ont été fructueuses en découvertes archéologiques. M. Ch. Sellier, secrétaire de la Commission du « Vieux Paris », en a dressé la liste. On y a trouvé, notamment, un pilier et une partie du mur d'enceinte du temps de Philippe-Auguste, avec une pièce d'artillerie ; des débris de sculptures et de poteries, des monnaies aux effigies du prince de Conti, de Henri III et autres ; une pierre sculptée et peinte figurant un personnage accroupi portant un écusson sur la poitrine, etc., etc. Ces objets sont répartis entre le musée Carnavalet et l'Hôtel de Ville.

(J. des Arts.)

La Société d'Archéologie lorraine a ouvert le 28 juin les solennités de la célébration du cinquantenaire de sa fondation.

Une séance de projections a été donnée à la Salle Poirel, ayant pour sujet : l'*Histoire de Nancy*, avec explications par M. le professeur Pfister.

Un service religieux a été célébré en l'église des Cordeliers, pour les membres décédés de la Société. Cette pieuse cérémonie a été suivie d'une visite de la Ville neuve, d'une séance publique dans les salons de l'Hôtel-de-Ville et d'un banquet au Grand-Hôtel. — Les fêtes se sont terminées par une excursion à Toul.

Enfin, la Société a décidé de consacrer le souvenir du Cinquantenaire par un bas-relief dont l'exécution est confiée à M. Bussière, et dont une réduction en bronze pourra être acquise par toute personne qui en exprimera l'intention.

M. Jules Maciet, vice-président de l'*Union centrale des Arts décoratifs*, vient de faire un nouveau don au musée de Dijon, et plus important encore que le premier. Il s'agit, en effet, de dix tableaux flamands, italiens et allemands des XVe et XVIe siècles, tous intéressants, et parmi lesquels il se trouve des œuvres de premier ordre. On se borne à signaler ici cet acte de générosité intelligente, réservant à notre collaborateur et ami, André Arnoult, le plaisir d'en dire plus long aux lecteurs du *Journal des Arts*, avec sa compétence ordinaire.

On écrit de Berlin à la *Chronique des arts*.

« La Société artistique *(Kunstgeschichtliche Gesellschaft)* qui, depuis qu'elle existe, a déjà ouvert deux expositions à Berlin, a inauguré la troisième le 20 mai dernier ; cette exposition se compose d'objets d'art du moyen âge et de la Renaissance appartenant aux collections particulières de Berlin. L'idée d'organiser une telle exposition était assurément très heureuse, ainsi que le prouve le résultat obtenu. On a réuni une quantité de beaux objets, précieux et intéressants, dont quelques-uns étaient presque inconnus jusqu'ici.

« A la tête des exposants est l'empereur Guillaume II, qui a envoyé quelques très belles pièces appartenant à ses châteaux ; l'impératrice Frédéric a aussi mis ses riches collections à la disposition du comité. En outre, nous trouvons rapprochés les trésors de collections bien connues telles que celles de Mme Hainauer, de MM. A. de Beckerathz, R. de Kaufmann, du comte de Pourtalès, de MM. James Simon et V. Weisbach. Ce qui rend d'ailleurs l'exposition particulièrement attrayante, c'est que les peintures, sculptures et objets d'art ne sont point classés par écoles ou par époques, comme dans un musée : on a tâché, en les agençant, de former un ensemble harmonieux et d'obtenir un effet d'intimité.

« A la tête du comité est M. Bode, l'infatigable directeur du Musée, qui a mis sa grande expérience au service de l'entreprise ; il a été secondé de M. Tschudi et quelques autres connaisseurs.

LE Musée britannique vient de s'enrichir d'une pièce rarissime : c'est le trône de la reine Hatsu qui régna *dans la vallée du Nil*, 1600 ans avant notre ère.

— Restaurations en Belgique. —

QU'ON ne s'étonne pas de nous voir consacrer une partie notable de la *Chronique* à la Belgique. L'ère des restaurations monumentales, surtout dans le domaine religieux, semble passée en France ; après avoir beaucoup fait pour le relèvement des cathédrales, on semble se lasser de cette grande œuvre. Les Belges, à leur tour, se sont épris de leurs monuments, des plus modestes comme des grands édifices. On y voit même leur ministre des chemins de fer pousser l'amour du patrimoine artistique au point de faire, rien qu'avec les moyens que lui fournit l'exploitation des railway, plus que jadis n'en faisait le ministre préposé aux Beaux-Arts. En ce moment il transforme en locaux du service des Postes, à seule fin de les relever et de les restaurer avec amour, les plus vieux morceaux de l'architecture civile: la maison des Bateliers de Gand, la maison dite des Templiers à Ypres, etc.

Son collègue des Travaux publics et des Beaux-Arts ne reste pas inactif ; il poursuit la restauration du château des Comtes à Gand, des ruines célèbres de Villers et d'Aulne, du château de Bouillon, etc.

Le gouvernement vient tout récemment encore d'allouer à diverses fabriques d'église, une série de subsides pour travaux d'art.

Voici les plus importantes de ces allocations :

Fr. 10,000 à la fabrique de l'église Notre-Dame à Anvers, pour la restauration du vaisseau de l'église ;

Fr. 6,136-95 à la fabrique de l'église Saint-Jacques à Anvers, pour la restauration de la tour et fr. 4,525-16 à celle de l'église Saint-Paul, à Anvers, pour la restauration de l'église ;

Fr. 12,000 à la ville de Malines, pour la restauration de la tour de l'église métropolitaine Saint-Rombaut ; fr. 13,617-39 à la fabrique sans compter, pour le renouvellement des toitures.

Fr. 6,354-25 à la fabrique de l'église Saint-Martin, à Hal, pour la restauration de l'édifice ;

Fr. 4,384-32 à la fabrique de l'église de Hérent, pour le même objet ;

Fr. 3,282-30 à la fabrique de l'église Notre-Dame, à Exaerde, pour l'agrandissement et la restauration de l'église ;

Fr. 4,600-23 à la fabrique de l'église Saint-Ursmer, à Binche, pour travaux de restauration ;

Fr. 3,918-55 à la ville de Mons, pour la restauration du grand escalier de la collégiale Sainte-Waudru.

— On s'occupe destravaux de grattage dans la nef de St-Rombaut à Malines et de la restauration du pavement intérieur. Les travaux sont dirigés par l'éminent chanoine Van Caster qui présidait, l'an dernier, le Congrès archéologique. Il résulte de recherches opérées dans la nef, que certaines colonnes sont en pierre blanche, d'autres en pierre bleue; les arcades sont partie en pierre blanche, partie en pierre bleue, sans aucune symétrie. Dans ces conditions on doit se demander si un pareil système de construction peut rester apparent. Ou plutôt il est assez évident, que l'écrivain de ces lignes avait raison lorsqu'il soutenait au Congrès à Malines, à l'encontre de plusieurs, que la polychromie générale a été dans les vœux du constructeur.

— Des verrières de couleur ont été posées à Saint-Remy de Huy. A la cathédrale de Bruges la chapelle de la Sainte-Croix va recevoir trois vitraux de M. Grossé-de-Herde. M. Dobbelaere a placé plusieurs verrières dans l'église de Lembecq-lez-Hal.

— Des travaux intéressants sont ceux auxquels on procède, avec trop de timidité, à la façade de l'église Notre-Dame à Bruges. Des démolitions que l'on devrait poursuivre et achever ont mis en partie à nu une ordonnance architecturale élégante et remarquable: deux tourelles malheureusement chancelantes cantonnées de colonnettes comme celles de Saint-Nicolas de Gand: deux belles fenêtres en triplet du style tournaisien le plus pur.

Des peintures murales ont été découvertes à l'église Saint-Jacques de Bruges.

« Le fond de la niche, en anse de panier, est orné d'une peinture du XVIIe siècle, représentant la perspective d'un intérieur d'église. Sous cette peinture, écaillée et en mauvais état, on trouve la trace d'une autre décoration à fond rouge sur laquelle on distingue des croix et des fleurettes à quatre lobes. Cette niche est surmontée d'une autre plus petite, à trois lobes, au centre de laquelle se trouvent les restes des crochets d'attache d'une statuette ou de tout autre objet que la décoration murale semble avoir encadrée. Le mur de l'église dans lequel la niche est creusée, est aussi orné d'une décoration dans le style italien du XVIe siècle, où l'on reconnaît un ange, un cartouche, des enroulements, des feuillages, etc. La peinture et la niche sont dans un état de dégradation très avancé.

« Le fragment découvert sous de nombreuses couches de chaux, dans le transept Nord, fait partie d'un soubassement peint qui doit avoir régné autour du transept. Il représente, sous une arcade peinte, la partie supérieure du corps du Christ et de saint Thomas, exécuté en teintes plates vigoureusement redessinées. Cette peinture, pleine de caractère, accuse nettement le XIIIe siècle. »

On sait que M. A. De Vriendt, directeur de l'Académie des beaux-arts d'Anvers, a été chargé d'orner de fresques la grande salle des échevins de l'hôtel-de-ville de Bruges, bâti au XIVe siècle sur l'emplacement du *Ghiselhuus* de Baudouin Ier, qui était devenu le *Scepenhuus* ou maison des échevins.

La première pierre du monument actuel fut posée par le comte Louis de Male en 1376. La grande salle des échevins, où M. De Vriendt ne tardera pas à mettre la dernière main aux fresques, servit, dans les dernières années, de bibliothèque. Elle a conservé, en partie, son caractère ancien. Les corbeaux qu'on y admire représentent les douze mois et furent exécutés en 1397-99. La voûte à pendentifs en bardeaux (1402) avec clefs de voûte représentant des saints et des sujets empruntés à la Bible, est une des plus remarquables pièces d'architecture qu'on puisse trouver. La voûte fut peinte et dorée en 1404 ; les murs furent polychromés en 1410. La cheminée, contemporaine de la construction, la tribune des ménestrels, le riche mobilier datant de 1476-82, ainsi que les vitraux datant de 1386-89, ont disparu. Les vitraux qu'on y voit aujourd'hui sont de H. Dobbelaere (1867).

Voici quelques données sur les travaux exécutés sous la direction de M. A. De Vriendt.

La voûte, en pendentifs à bardeaux, est peinte et richement dorée. Le haut des murs est orné des écussons des communes du « Brugsche Vrije », des métiers, des consulats, ainsi que des sociétés

Saint-Georges et Saint-Sébastien. En dessous de ces cartouches, une trentaine de portraits d'illustrations flamandes et belges ; plus bas encore, une double frise décorative. Les grands panneaux, peints à la cire, comme cela se pratiquait autrefois en Espagne et en Italie, représentent les sujets suivants :

1. La Période Féodale : Thierry d'Alsace rapportant à Bruges les reliques du saint Sang.
2. Période communale : le retour de la bataille de Courtrai.
3. Période bourguignonne : l'Institution de l'Ordre de la Toison d'Or.
4. La Table des Pauvres à l'Hôpital St-Jean.
5. La Ligue Hanséatique reçoit ses privilèges.
6. La première Keure de Bruges.
7. Jean Van Eyck recevant dans son atelier les magistrats de Bruges.
8. Jean Britto l'imprimeur.
9. Louis de Maele posant la première pierre de l'Hôtel de ville.
10. Jacob van Maerlant.
11. La foire franche à Bruges.
12. Le Landjuweel.
13. L'inauguration du Zwin en 1402.

La Commission royale des monuments a inspecté les travaux de restauration effectués à la chapelle de Saint-Basile ou du Saint-Sang, une belle entreprise menée à bonne fin par M. de la Censerie ; elle a coûté 28000 frs.

— La restauration de l'église d'Assche en Brabant se poursuit par les soins de M. Collès ; celle de l'église de Ternath est achevée ; (architecte M. Van Ysendyck).

— L'église très intéressante d'Hérent a été l'objet de travaux assez discutés. Là des fautes ont été commises ; entre la fabrique de l'église et la Commission des monuments se sont élevés des désaccords. Celle-ci recommande de démolir les constructions qui encombrent la façade, afin d'étudier à fond un bon projet de restauration.

— M. Bressers achève la décoration picturale de l'église de Dadizeele, dont il avait décoré il y a une quinzaine d'années le chœur sous la direction du regretté baron Bethune. Des travaux de peinture sont projetés à l'église de Walcourt. — On s'occupe de la restauration de la tour romane.

— On s'occupe d'achever la restauration du transept à la cathédrale de Gand. On renonce à rétablir les deux entrées de la belle crypte de Saint-Bavon, afin de respecter la sépulture du conseiller Viglius, établie à la place d'un des escaliers.

— La tour de Thielen (Anvers) a été restaurée.

A Anvers l'émulation la plus belle se manifeste pour le rétablissement des anciennes façades. Sous l'impulsion de la Société de l'*Art dans la vie publique*, M. E. Kreglinger a remis en état la vieille et intéressante maison de l'*Arbalète*. La maison des Tonneliers sera restaurée à bref délai par M. Blomme ; cet immeuble, bien conservé, date de 1577. Le pignon, décoré de la statue de saint Matthieu, est plus récent (1628).

Les jolies stalles en style Renaissance de l'église Saint-Gery à Braine-le-Comte viennent d'être restaurées et complétées par de hauts dossiers avec lambris les reliant à la clôture du maître-autel.

Les travaux de restauration de l'église de Momalle (près de Liége) ont amené la découverte de peintures murales. Au-dessus de l'arc triomphal, ici comme en tant d'autres endroits, était reproduit le Jugement dernier ; au chœur, la sainte Cène, la manducation de l'agneau pascal, Moïse et le buisson ardent, saint Hubert en présence du cerf miraculeux. Toutes ces peintures avaient été criblées pour faire adhérer l'ignoble plâtras. C'est de toutes parts qu'ont été retrouvés des restes de peintures murales dans les églises belges, comme dans celles de France et d'Allemagne, et il ne se conçoit pas que l'on soutienne encore que la polychromie et la peinture historiée n'aient pas été la règle générale de l'architecture du moyen âge. Ici encore la croix triomphale va reprendre sa place à l'entrée du chœur, selon la tradition universelle, à laquelle on devrait partout revenir. On a également retrouvé une belle dalle tumulaire.

L'administration communale de Mons va poursuivre la restauration intérieure de l'Hôtel de ville.

La restauration de la façade principale semble renvoyée à une date très éloignée.

Pour l'intérieur, la première partie du travail consistera en la restauration de la salle des *Saquieaux* et de la salle ayant servi de corps de garde militaire, ainsi qu'en l'établissement d'un nouvel escalier pour l'accès des salons de l'hôtel de ville. Cette entreprise, évaluée au total à 23,000 francs, est actuellement soumise à l'approbation des autorités supérieures.

Une fois ces restaurations terminées, lorsqu'on entrera dans l'édifice communal par la porte s'ouvrant à droite sous le porche, on se trouvera dans une assez vaste salle beaucoup mieux éclairée que le couloir et l'escalier auxquels cette ouverture donnait accès. De cette pièce, sorte de salle des pas-perdus, on pénétrera dans le salon où se tiennent les séances du Conseil communal, par un escalier remplaçant l'affreux casse-cou de jadis.

On ne rétablira ainsi que ce qui existait auparavant et ce qui a été arrangé et modernisé il n'y a pas cinquante ans. A droite du porche, on trouvait cette salle aux puissantes solives qui vient d'être grattée; c'était celle des Saquieaux, sortes d'agents de police des siècles derniers qui s'y retiraient dans les moments où ils n'étaient pas obligés de déambuler à travers les rues de la ville. Ils s'y chauffaient l'hiver dans l'embrasure d'une vaste cheminée ogivale, très curieuse, qui a été déplacée et transportée dans la salle des pas-perdus du bâtiment postérieur de l'Hôtel de ville, donnant accès aux différents bureaux du secrétariat communal. Ce grand manteau d'âtre, très curieux aux points de vue de l'architecture, de la taille et de la force de résistance des pierres, sera replacé dans l'antique salle des Saquieaux.

On écrit de Tongres à la *Gazette de Liége :*

Dans la séance d'hier de la Société d'archéologie de Tongres, M. Huybrigts, un chercheur infatigable et heureux, a exhibé les trouvailles qu'il a faites en fouillant un tumulus non exploré encore et situé à Hern-St-Hubert, dans une propriété de M. le comte de Renesse-Breidbach.

Ces découvertes sont des plus importantes et des plus curieuses. Elles comprennent un attirail complet de peintre, savoir : une vingtaine de godets en bronze partiellement remplis de couleurs destinées à la peinture à fresque ; une vingtaine de pinceaux en bois, dont les fibres effilochées tiennent lieu de poils ; un compas, muni d'une clavette d'arrêt destinée à maintenir les branches à l'écartement voulu ; un crayon de plomb, enveloppé d'une gangue de plâtre. Une foule d'objets en bronze, parmi lesquels deux lampes de toute beauté, des patères, des anses d'un joli travail, qu'on croirait dater de l'époque de Louis XIV. — Plusieurs armes : deux épées, un fer de lance énorme, pesant une dizaine de kilos, deux couperets à manche d'ivoire. — Trois ceintures, dont deux en bronze travaillé à jour, et une en cuir ornée de boutons en ivoire ; un collier composé de 1,500 perles en verre bleu ; plusieurs plaques en bronze travaillé à jour ; un dé à jouer en ivoire portant sur ses six faces les points traditionnels de 1 à 6; un siège pliant en bronze. — Trois pièces de monnaie de bronze dont il a été impossible de déterminer l'époque. — De quoi former un cabinet d'antiquités.

La Belgique et le Mont Saint-Michel. — Nous lisons dans les journaux quotidiens un article de M. E. Dupont, dont nous extrayons quelques passages.

Les vieux chroniqueurs dont les ouvrages manuscrits sont conservés à la bibliothèque d'Avranches, où les trésors du chartrier du Mont Saint-Michel furent transportés à l'époque révolutionnaire, signalent un curieux mouvement de pèlerins vers la célèbre abbaye, au milieu du XVe siècle.

Il ne s'agit plus, cette fois, de ces *viages* entrepris par les populations de l'Ouest vers la Montagne Sainte. Le mouvement s'est étendu; il a dépassé les Alpes et les Pyrénées, il s'est propagé dans le Nord et, dès cette époque, ce sont les habitants de l'Allemaigne *(sic)* qui accourent vers la huitième merveille du monde. Qu'entendent les annalistes, dont la science géographique est moins grande que la foi et l'amour pour leur monastère, par ce terme l'*Allemaigne?* Un fragment de Don Huisnes, savant bénédictin que nous aimons à citer, ne laisse aucun doute à ce sujet. Il est *évident* qu'il s'applique à la Belgique. Déjà, dès le XIVe siècle, à propos de pèlerinages enfantins, le mot est employé; il est même précisé, on se sert dans un passage du terme formel, *les Brabançons.*

Cent ans vont s'écouler, et le mouvement pérégrin s'accentue. Il semble avoir pris naissance dans les provinces du Limbourg, du Brabant, du Hainaut, de Namur et de Liége. Cette dernière ville, surtout, paraît en avoir été le centre ou plutôt la source. L'annaliste s'étend, en effet, avec plaisir, sur un miracle qui fit grand bruit et que nous passons; l'auteur ajoute :

Ce récit prouve que la Belgique envoya au Mont Saint-Michel de pieux visiteurs dès le milieu du XVe siècle; nous croyons même que, vers 1333, des enfants brabançons se joignirent aux pèlerinages enfantins, ces curieuses et stupéfiantes venues de pastoureaux ou petits bergers; il démontre aussi que les chroniqueurs ont englobé dans l'expression basse Allemaigne *(sic)* les pays compris entre le Rhin et l'Escaut et qu'ainsi la Belgique a joué un rôle important dans l'histoire reculée des pèlerinages au Mont Saint-Michel.

L. C.

ERRATA. — 1er Semestre 1898.

Page 238, 1re col., 2e ligne, au lieu de : *Gilis*, lisez : *Gélis-Didot.*

» » » 31e » » *14 mars*, lisez : *18 mars.*

» 239, 2e col., 21e ligne, » *Longevin*, lisez : *Langevin.*

» » » 25e » » *coperturis*, lisez : *cooperturis.*

» » » 34e » » *teintures*, lisez : *tentures.*

» 240, 1re col., 29e » » *trianguli*, lisez : *triangulo.*

» » » 36e » » *perlés*, lisez : *perles.*

» » 2e » 15e » » *in culina*, lisez : *in ecclesia.*

» 257, 2e » 2e » » *a produit la contagion de l'exemple*, lisez : *a eu des précédents.*

» » » » 22e » après : *adopté*, ajoutez : *depuis plusieurs années.*

Imprimé par Desclée, De Brouwer et Cie.

Les Peintures des Maîtres inconnus.

Un triptyque du XVIe siècle.

Si le XIIIe siècle est le grand siècle de l'architecture chrétienne, la peinture arrive à son apogée deux siècles plus tard. De décorative qu'elle était jusque-là, elle devient un art indépendant, qui poursuit un idéal et cherche à l'atteindre par l'étude de la nature. Il veut l'expression de la pensée et des sentiments au moyen des ressources que lui offrent l'imitation et l'observation de plus en plus précise des phénomènes du monde extérieur. Le quinzième siècle devient ainsi pour la peinture une époque pleine d'épanouissement, où l'artiste, respectueux encore de la tradition qui n'a cessé d'être le point de départ de ses progrès, se met en possession d'excellents procédés techniques et d'une compréhension de la nature suffisante pour lui emprunter les éléments d'un réalisme sain et vigoureux. Mais il n'a pas encore franchi la limite qui lui permettrait de voir dans la nature et son imitation, le but même de ses efforts ; d'y voir autre chose que le moyen de formuler, d'habiller sa pensée ; de rendre celle-ci plus claire, de l'enrichir et de l'orner, et d'en rendre ainsi l'expression plus acceptable. Il n'en est pas encore à la théorie de l'art pour l'art, et si parfois il semble s'en inspirer, dans la peinture des portraits — traités souvent avec un soin merveilleux et une grande vigueur de caractère et d'expression — ces portraits prennent généralement une place subordonnée. Ils expriment la méditation du donateur en présence des grandes scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament ; presque toujours celui-ci est dans l'attitude de la prière, et la place que l'effigie occupe dans le tableau, n'est qu'un témoignage de la foi des personnages reproduits par le pinceau de l'artiste.

Cependant, quel prodigieux essor depuis

l'apparition des frères Van Eyck, non seulement dans leur patrie mosane et flamande, mais en Allemagne par l'école de Cologne, de la Souabe et de la Franconie, en Bohême, en Hollande ! De toutes parts surgissent des travaux remarquables qui, malheureusement, sont encore à peine groupés et dont bien des artistes sont restés inconnus. Malgré les conquêtes récentes des historiens de l'art et les noms nouveaux qui ont été enregistrés, autour desquels on a réussi à ranger des œuvres de haut mérite, que de peintres inconnus encore ! que de tableaux excellents parfois apparaissent dont les auteurs restent à chercher. L'Italie seule, grâce à l'éclat de ses écoles, au patronage de ses Mécènes et des écrivains qui, de tous temps, ont tenu à noter les travaux qui se produisaient sous leurs yeux, grâce aussi à Vasari, malgré ses inexactitudes et ses informations souvent erronées, l'Italie, dis-je, a, beaucoup moins que les autres pays, des œuvres de mérite restées dans l'ombre, et des maîtres perdus dans l'oubli. Dans ce pays où ont fleuri, avec l'amour singulièrement vivace des arts, la réclame et la louange un peu tapageuse, il semble qu'à côté de chaque artiste, il se soit trouvé un chroniqueur pour commenter son travail, pour le mettre en relief, et bien peu de peintres vraiment dignes de renom sont oubliés aujourd'hui. La Renaissance surtout a largement bénéficié de la sollicitude des amateurs d'art, des hommes de lettres et des poètes pour les artistes nationaux. Regrettons qu'il n'en ait pas été de même de ce côté des Alpes, où, souvent, une sorte de conspiration du silence, tout au moins une grande indifférence semblent avoir régné autour des maîtres dont les travaux méritaient d'être signalés, et qui, maintenant, surgissent souvent, inconnus et sans histoire.

Longue serait la liste de ces peintures qui apparaissent comme une énigme et qui soulèvent une multitude de points d'interrogation. Si, pour le moment, il n'est pas possible d'en nommer les maîtres, de les ranger chronologiquement et de les classer selon leur origine, il y a utilité cependant à les faire connaître, à les décrire et à les publier. C'est un pas fait à la recherche des informations qui pourront se produire.

***

Ces considérations m'ont porté à faire connaître et à étudier le triptyque dont nos lecteurs ont sous les yeux une reproduction photographique en deux planches, que j'eusse désiré plus harmonieuses et plus fidèles quant à la valeur des tonalités. Telles qu'elles sont, elles donnent au moins la composition, la mise en scène et les intentions du maître. Les renseignements que l'on possède sur cette peinture se bornent à si peu de chose, que c'est dans l'œuvre elle-même que nous sommes réduit à chercher la réponse aux questions qu'elle fait naître.

Le triptyque se trouvait, à ce qu'on assure, au château de Warfusée, situé sur la rive gauche de la Meuse dans la province de Liége, et propriété des comtes d'Oultremont (1). Les papiers de famille constatent que le triptyque était en sa possession au XVIIe siècle. Il se peut que, dans l'origine, il ait servi de retable d'autel à une chapelle castrale, avant d'appartenir aux comtes d'Oultremont. Dans la famille de ces derniers on n'a malheureusement pas con-

1. Le château de Warfusée, après l'extinction de la branche aînée de Warfusée, devint propriété des comtes de Renesse, qui l'ont vendu, en 1657, à Théodore de Bavier de Schagen, baron de Gaudrian ; l'héritière de ce dernier ayant épousé le comte d'Oultremont et de Warfusée, grand bailli du comté de Moha, le château est depuis ce temps demeuré la propriété de cette famille.

servé de renseignements sur l'époque où cette peinture a été acquise ; elle figure seulement dans quelques inventaires, attribuée tour à tour à Albert Dürer et à d'autres peintres connus avec les travaux desquels elle n'offre aucune analogie.

Il ne reste donc qu'à étudier le triptyque en lui-même :

Il ne semble pas difficile de le dater, au moins approximativement : le style du dessin, le caractère des physionomies et des expressions ; la coupe et la forme des costumes, les tissus à grands damas dont ceux-ci se composent ; les armes des guerriers, les bijoux extrêmement détaillés qui ornent les vêtements des personnages de rang élevé, tous les accessoires des panneaux du triptyque, — enfin la perfection des procédés techniques dont l'artiste a fait usage — tout cela permet d'assigner le premier quart du XVIe siècle à l'exécution de la peinture. Il devient plus malaisé d'en déterminer l'école en tenant compte des qualités et des défauts de l'œuvre.

Celle-ci, sans aucun doute, appartient à un peintre des Pays-Bas. Je doute fort que ce peintre ait vu l'Italie, et il ne me semble que peu atteint par l'esprit de la Renaissance ; celle-ci ne trahit guère son influence que dans les accessoires par l'introduction de quelques nudités, dans l'ordonnance du panneau central et la préoccupation extrême du peintre d'accuser chaque type dans toute la réalité d'un naturalisme parfois excessif. Je crois que, très généralement, on y reconnaîtra l'esprit et le pinceau d'un maître brabançon ou hollandais. Par quelques détails décoratifs, il paraît avoir été influencé par les peintures du Bas-Rhin, de Calcar et de Xanten ; c'est ainsi que dans le haut du panneau central — le seul des cinq qui soit peint sur fond d'or, — la bordure est ornée de branchages dorés et modelés, d'un goût bien germanique [1]. On trouve des ornements d'un style tout semblable dans le panneau central du « Thomas Altar » au Musée de Cologne, représentant l'« Incrédulité de S. Thomas », dont on ne connaît pas l'auteur à la vérité, mais qui, par les archéologues allemands est attribué au « Maître du Bartholomaeus Altar » de l'École de Cologne. Enfin dans le soin, dans la conscience extrême de tous les détails techniques, je serais disposé à reconnaître une influence hollandaise. On voit que si, à la recherche de ce maître dont je n'ai pas souvenir d'avoir vu une autre peinture de même valeur, il convient de ne pas franchir les bords du Rhin, il faut parcourir une région géographique assez étendue.

Je dis « de même valeur », parce qu'il existe au Musée de Bruxelles, deux volets qui, catalogués sous les n°s 107 et 108 de la salle des gothiques, offrent, sous le rapport de la coloration et de l'exécution des détails, de nombreux points de rapprochements avec notre triptyque.

Ces volets sont sans attribution d'auteur. Ils représentent le donateur et sa femme, sous le patronage des apôtres St Paul et St Pierre. Au second plan sont figurées des scènes de la vie des saints Patrons. Un fait qui a particulièrement attiré mon attention, c'est que le donateur offre dans son portrait, quant aux traits, à la manière dont il porte les cheveux et dans tout son costume, de nombreux points de ressemblance avec la belle figure du donateur de notre triptyque.

1. A ces branchages sont appendus, à droite et à gauche du panneau, des écus armoriés qui pourront peut-être faire connaître le personnage pour lequel ce triptyque a été peint. L'écu à dextre porte : d'or, au lion rampant de gueules, armé et lampassé de sable, au lambel de sable à quatre pendants brochant sur le tout ; en cœur, un écu d'argent avec une escarboucle de sable ; la lettre A de sable se trouve au haut de l'écusson, au côté senestre.

L'autre écu est de sable, au chevron et aux boucliers à l'antique d'or, deux et un.

* *

Je prie le lecteur, en examinant les planches qui reproduisent le triptyque les volets ouverts, ainsi que les peintures de ceux-ci lorsqu'ils sont repliés sur le panneau central, de les croire revêtus d'une grande richesse de coloration et comme baignés dans une vigoureuse harmonie, à laquelle la photographie ne pouvait rendre justice. L'éclat même et l'intensité de la couleur ont jeté dans les reproductions photographiques un certain manque de repos, d'harmonie et de calme, la photographie ne rendant pas, comme tout le monde sait, les couleurs selon la valeur relative qu'elles ont, les unes placées à côté des autres.

Les quatre compositions du triptyque reproduisent autant de scènes du drame de la Passion du Christ. Nous n'avons guère à les décrire dans les multiples détails où se complaît l'imagination de l'artiste, nos planches les faisant connaître dans leur ensemble. Quelques éclaircissements cependant sont nécessaires.

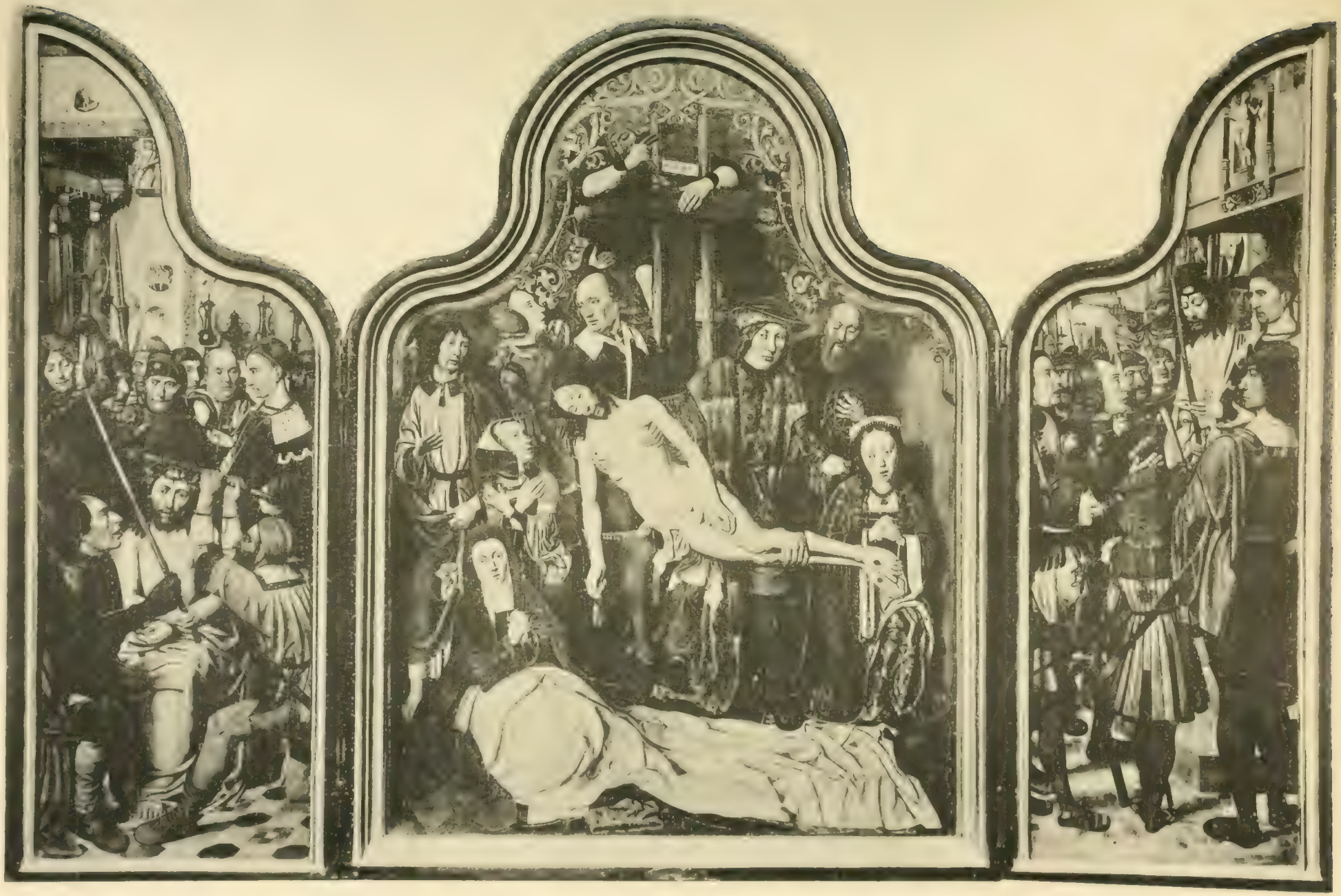
Les volets du triptyque étant ouverts, celui de gauche représente l'« Ecce Homo», le divin condamné montré au peuple. C'est, à proprement parler, le premier acte de la tragédie que l'artiste a voulu mettre sous les yeux du fidèle. Le Christ, presque complètement dépouillé de ses vêtements, tenant en main un roseau, les yeux baissés et alourdis par la souffrance déjà éprouvée, le visage empreint des pressentiments des douleurs dont, d'avance, il connaît l'amertume, est exposé aux regards de la multitude qui le serre de très près. A sa gauche, un magistrat semble expliquer au peuple la nature des charges qui pèsent sur l'accusé ; à sa droite, un nègre, sonnant de la trompette, appelle la multitude pour donner une publicité plus grande à la sentence dont est frappé l'Homme-Dieu. Au premier plan, on remarque deux adolescents — sans doute des pages — qui, par la richesse de leur costume, attirent l'attention. Ils sont vus du dos, et l'un a sur son pourpoint les lettres PP (Pontius Pilatus), réunies par des entrelacs brodés à une couronne, l'autre a sur l'épaule les lettres AS (Annas Sacerdos), surmontées d'une crosse épiscopale. Ces monogrammes sont brodés en or, rechampis par un liseré rouge.

Dans la corniche saillante de la construction qui remplit le haut du tableau, on remarque une niche gothique qui abrite la statuette d'une divinité nue. Chose étrange, elle est placée immédiatement au-dessus d'un encorbellement où se trouve un écusson aux armes de l'empire romain, la double aigle de sable aux ailes éployées, ayant pour support deux petits génies accroupis. Ces génies, de même que la divinité, sont peints en carnation ; ils n'apparaissent donc pas comme un simple décor de l'architecture.

Il n'est pas douteux que cette femme aux proportions réduites, qui domine, pour ainsi dire, le panneau, a un sens dans l'esprit de l'artiste. Toutefois, il n'est pas aisé d'en donner la signification. La figurine tient de la main droite un croissant d'or, et de la gauche, un miroir convexe.

Le croissant, dans la mythologie antique, est l'attribut de Diane. Dans l'art du moyen âge, il est souvent l'emblème du Mahométisme ; fréquemment aussi, cet art, qui n'y regarde pas de si près, en fait la caractéristique du paganisme, dans une même pensée d'opposition à la religion du Christ. Le miroir, placé parfois aux pieds des saintes pénitentes qui, après s'être laissé éblouir par le monde, en ont dédaigné les vanités, doit être regardé ici comme l'attribut de cette même vanité triomphante [1]. Il con-

1. On sait que les « Boskolniks », ou vieux croyants



TRIPTYQUE DU XVIe SIÈCLE

(Les voûtes ouvertes)

vient de voir dans cette statuette la figure de la volupté et de la vanité, qui, placée au fronton du prétoire où est exposé le Christ, caractérise les vices qui, à titre de réparation, ont rendu nécessaires ses souffrances, et ont inspiré l'iniquité des juges dans sa condamnation.

Les piliers carrés qui portent cette architecture sont surmontés d'une sorte de chapiteaux ornés de groupes sculptés. L'un représente Balaam, monté sur l'ânesse, rencontrant l'ange armé d'un glaive, et l'autre, le colloque de Balac, accompagné de ses serviteurs, avec Balaam. Ces groupes sont peints en grisaille.

***

Le volet de droite représente l'acte suivant du drame de la Passion : le Christ couronné d'épines.

Comme dans les autres panneaux, la composition est singulièrement touffue ; il y manque d'air, les figures se pressent les unes contre les autres, et il semble que l'artiste se soit efforcé de mettre le plus possible dans l'espace dont il pouvait disposer. Au centre de la composition, le Christ est assis entre deux bourreaux, dont l'un, en se servant de la hampe de sa lance, lui enfonce la couronne d'épines sur la tête, et l'autre, avec l'expression d'une brutale ironie, présente à l'homme de douleurs, le sceptre qui va lui assurer la royauté dans le domaine de ceux qui souffrent et qui pleurent. Au-dessus de ce groupe du premier plan, un guerrier en armure tient l'autre bout de la lance, et lève le bras pour frapper la victime à coups de gantelet de fer ; d'autres soldats entourent ce groupe, tandis qu'à gauche, un homme, revêtu d'un riche costume civil, semble présider à l'exécution, tout en causant avec un bourgeois qui se trouve près de lui.

Dans le fond d'architecture, on voit, d'un côté, la tenture rouge qui semble surmonter une sorte de trône, et de l'autre, on soupçonne un dressoir sur lequel sont posés de riches vases en cristal montés en or et des burettes en métal. Au-dessus du trône est suspendu un médaillon représentant la création d'Ève, et sur un pilastre, un second médaillon circulaire, avec Ève offrant à Adam le fruit de l'arbre de la science du bien et du mal. Notez que ces médaillons ne sont pas peints en grisaille mais sont coloriés. Au haut du même pilastre, trois petits génies, entièrement dans le goût de la Renaissance, soutiennent une guirlande de végétation et de fruits qui semble se rattacher aux tentures du trône.

Par ces médaillons dont les sujets représentent la création du premier couple et sa chute, l'artiste veut évidemment rappeler la cause première des souffrances du Messie ; c'est intentionnellement qu'il les a coloriés, afin de leur ôter le caractère d'un simple décor plastique et d'en rehausser la signification.

***

Pour suivre chronologiquement le peintre dans l'exposé des différentes scènes qu'il a mises sous nos yeux, nous devons pour un moment oublier le panneau central, fermer les volets qui, juxtaposés comme ils le sont dans notre planche XVII, représentent Jésus tombé dans sa marche au Calvaire, succombant sous le faix de sa croix. C'est le moment où Véronique, émue de compassion, a essuyé le divin visage ruisselant de sueur et de sang, et a obtenu ainsi sur son voile, l'impression de la sainte face. Pour accomplir cet acte de suprême charité, la sainte s'est agenouillée, et, étendant le

Russes, se refusent encore à tout usage du miroir, qu'ils regardent comme une invention du démon.

voile vers le spectateur, elle couvre la partie inférieure du corps du Christ. Dans le même groupe, Simon le Cyrénéen vient aider le divin condamné à porter sa croix, un bourreau veut frapper au moyen d'une corde, tandis qu'un soldat, le saisissant par la tunique, cherche, en hurlant, à mettre debout la victime défaillante. Il faut avancer ; déjà les deux larrons ont pris les devants : on les voit presque du dos, gravissant le Calvaire qui se dresse au haut du volet de gauche. Par une de ces bizarreries que l'on rencontre assez fréquemment chez les peintres de la même époque, ils sont accompagnés d'un fou, la tête couverte d'un bonnet jaune à sonnettes, et armé d'un fléau.

Deux cavaliers richement vêtus paraissent au-dessus du groupe principal, et derrière eux on voit un nègre à pied. A la tête du cortège des cavaliers, des soldats, un valet portant une échelle, ont gravi le haut du Golgotha, où la silhouette de deux d'entre eux se détache sur le ciel. Les croix des deux larrons sont couchées par terre. Au surplus, fond de paysage où, de côté et d'autre, on aperçoit les édifices de la ville de Jérusalem. Au détour de l'un des chemins qui conduisent au lieu du supplice, on voit, dans le lointain, la sainte Vierge tombée en pamoison, assistée par saint Jean et les saintes femmes. Ce groupe de figurines paraît emprunté aux miniatures d'un missel.

Tout au premier plan, vis-à-vis du groupe du Christ et de Véronique, trois figures qui paraissent en contemplation devant le Sauveur attirent particulièrement l'attention.

C'est d'abord le donateur ; il est représenté à genoux en prière, les mains jointes, revêtu d'une ample houppelande noire, doublée de fourrure brune. Il paraît âgé de quarante à quarante-cinq ans, et son visage, encadré d'une abondante chevelure blonde, dénote un caractère méditatif et pourtant singulièrement énergique. Cette tête, un portrait évidemment peint d'après nature, est remarquable, et l'ensemble du personnage dans son austère simplicité, est tout un poème que la présence de deux autres figures debout et très richement costumées semble compléter. C'est un saint et une sainte qui, sans aucun doute, sont là pour indiquer le patronage qu'ils exercent sur le donateur. Quoique leur présence ne puisse s'expliquer autrement, il est au moins insolite de voir un homme représenté sous le patronage d'une sainte. La dame, si magnifiquement vêtue en costume du commencement du XVIe siècle, tenant de la main gauche une épée nue, et qui de la droite semble présenter le donateur, tout en foulant à ses pieds une figurine couronnée tenant un sceptre, ne peut être que sainte Catherine. C'est la patronne de la Science et des philosophes, et sa présence nous apporte un renseignement sur la qualité de l'austère orant qui, très probablement, était docteur en philosophie, gradué de l'une ou l'autre université.

Quant au seigneur revêtu d'un riche costume, portant au cou le collier de la Toison d'or qui se trouve à côté de la sainte, la main gauche posée sur la poignée d'une épée, tenant un oiseau de proie encapuchonné — un hobereau — et avançant de la main droite un béret rouge orné d'un étincelant joyau, je ne puis y voir que saint Bavon ; ce qui nous ferait connaître le nom de baptême du donateur.

***

Pour arriver au quatrième acte du drame — le dernier que l'artiste ait représenté, il faut ouvrir le triptyque, où le panneau central est consacré à la Descente de la croix.

C'est, comme nous l'avons fait observer, le seul qui soit peint sur fond d'or ; mais, grâce à la manière habile dont celui-ci est

TRIPTYQUE DU XVIe SIÈCLE

(les volets fermés)

glacé et nuancé, il ne forme nullement disparate avec les peintures des volets où les fonds offrent des perspectives d'architecture et de paysage.

Ici nous voyons le corps inanimé du Christ qui vient d'être détaché de l'instrument de la Rédemption. Il est soutenu sous les aisselles par un homme dont le costume somptueux doublé d'hermine, dénote une condition élevée : c'est sans doute Joseph d'Arimathie, et à la hanche et aux jambes par un personnage non moins richement vêtu par lequel l'artiste a probablement voulu représenter Nicodème.

Aux pieds du Christ, on voit sainte Madeleine; c'est sa place de prédilection. Son abondante chevelure flotte sur les épaules. Elle tient les mains jointes, ayant devant elle un charmant vase en cristal avec une monture qui relie le pied et le couvercle en métal doré. On peut voir à travers la transparence du cristal des grains d'encens et la petite cuiller pour prendre ces grains. Derrière la sainte, un vieillard, la tête découverte, tient dévotement la couronne d'épines. De l'autre côté, on voit deux saintes femmes et saint Jean.

Tout au premier plan, la sainte Vierge est assise ou plutôt accroupie; pour un instant elle a détourné les yeux de son divin Fils comme pour se recueillir, joignant les mains presque crispées. Mais avant de s'abandonner à cet accès de muette douleur, elle a étendu largement devant elle une sorte de manteau doublé de blanc, qui va servir de linceul et recevoir le corps du divin Crucifié; elle a eu soin d'en relever les plis sur ses genoux, car c'est là que reposera la tête de celui qu'elle pleure.

Si, dans ce panneau, l'artiste s'est particulièrement attaché à dramatiser les expressions des têtes, et s'il a réussi à être vraiment touchant, il est moins heureux dans le groupement et dans la mise en scène de ses figures.

C'est que ici, malgré le fond d'or, il s'est abandonné à une préoccupation qui répond bien à l'esprit de la Renaissance. Il y a là une disposition que l'on peut qualifier de théâtrale, en ce sens que l'ordonnance est toute en vue du spectateur. Les figures semblent se préoccuper de l'effet à produire, et, autour du Christ mort, elles sont moins groupées que rangées sur une ligne, se présentant presque toutes de face. Cette ordonnance a créé à l'artiste de sérieux embarras, notamment dans le dessin des membres inférieurs de ses figures dont il n'est pas toujours sorti victorieusement. Mais dans ce tableau principal, comme dans tous les autres d'ailleurs, il a conservé son originalité. Il n'a cherché de secours dans l'inspiration d'aucun de ses prédécesseurs et n'évoque aucune réminiscence.

***

J'ai étudié à diverses reprises ce triptyque, et vainement je l'ai interrogé sur l'école, sur l'origine et les affinités du maître auquel nous devons cette œuvre un peu étrange et pourtant si achevée. Assurément c'était un peintre peu tourmenté par la vision d'un idéal capable de l'élever aux régions supérieures de l'art, mais c'était un convaincu et un vaillant : il avait un grand besoin de vérité, de réalité et d'énergie expressives. L'expression il la veut, et il l'atteint dans les mouvements du corps, les gestes des membres et dans les traits des visages. Ses figures, repoussantes dans les masques haineux et l'action brutale des bourreaux, sont touchantes dans la souffrance résignée, acceptée de Jésus, dans la compatissance des saintes femmes et des apôtres. Si la grossièreté et la bassesse se

peignent dans les soldats et les bourreaux, l'artiste sait donner encore une certaine dignité aux chefs qui les commandent.

Le maître veut intéresser à son œuvre et y attacher celui qui vient la méditer ; il y met une sincérité, une conscience absolues et ne ménage jamais son travail pour que chaque pouce de la surface de ses panneaux offre à l'œil le fini le plus précieux, le plus délicat. De là, ces groupes si touffus, ces compositions aux multiples figures dans des espaces trop resserrés ; de là encore ces personnages aux riches costumes, aux tissus précieux et si détaillés que l'archéologue reconnaît le lieu de leur fabrication ; de là enfin ces joyaux si finement ciselés et si délicatement montés, que le bijoutier expert peut les copier et y trouver de charmants modèles.

Mais malgré ces détails exécutés avec tant d'amour de l'artiste pour son œuvre, malgré cette préoccupation constante d'atteindre à la réalité par la virtuosité du pinceau, le courant dans lequel se meut l'artiste est encore profondément religieux. Il a vécu de la vie et de la légende des saints ; il est familiarisé avec les scènes de l'Évangile ; il a souffert de la Passion et des souffrances du Sauveur. Nous avons vu que par les scènes de l'Ancien Testament introduites dans l'architecture à titre de détails complémentaires et par des figures symboliques, il rappelle la nécessité de la Passion du Christ comme expiation de nos péchés. C'est sans doute dans une même pensée que nous lisons, brodés autour du col de la tunique du Christ, tombé sur la voie douloureuse sous le fardeau de la croix et aidé par Véronique, ces paroles si heureusement choisies à cette place : « Ego sum via. »

*
* *

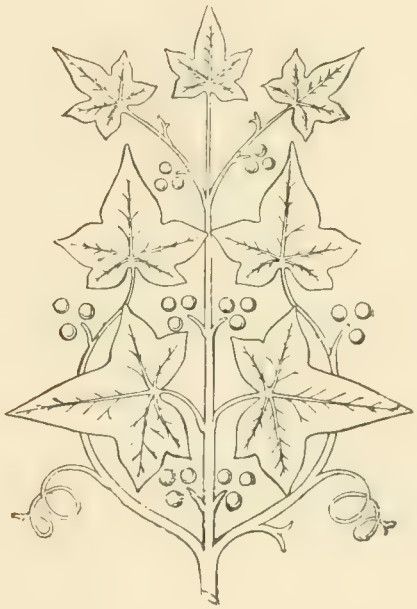
Assurément ce triptyque a été commandé pour une chapelle, un sanctuaire déterminé, et probablement l'artiste aura reçu du donateur un programme tout fait ; mais dans sa part d'invention, il a fait intervenir largement le monde au milieu duquel il vivait, les hommes qu'il coudoyait chaque jour. Aussi dans ces panneaux circule une sève de vie, une intensité de talent, un éclat de coloration et un charme de vigoureuse harmonie qui en plein nous transporte à l'aurore du seizième siècle. C'est tout un passé qui revit à nos yeux avec sa foi, avec la gravité de ses pensées, l'éclat tapageur de ses mœurs et la splendeur de ses costumes.

Le regard, après avoir embrassé l'ensemble, revient volontiers aux mille détails si précieusement achevés par le talent du maître dans sa curieuse recherche du monde réel. Il y met une sincérité et une conscience que l'on peut qualifier d'excessives. Son pinceau ne nous fait grâce d'aucun détail rien n'échappe à son œil scrutateur ; sur les visages où le rasoir a passé, l'épiderme bleuté accuse le poil qui va renaître ; dans la jeune Flamande qui doit figurer sainte Catherine, on ne trouve peut-être pas, malgré la splendeur des atours, la dignité, toute la haute distinction des habitants de la cour céleste, et ses gants blancs ne paraissent pas avoir été renouvelés assez souvent ; tout au moins ont-ils perdu leur fraîcheur et ils portent aux phalanges des doigts la marque du contact avec le monde sublunaire. Non loin d'elle, l'un des larrons, au costume débraillé, au visage hirsute, à l'expression troublée, se retourne vers la divine Victime tombée sur la route, comme pour chercher dans la communauté du supplice avec un tel compagnon, un dernier rayon d'espérance ; tandis que le mauvais voleur, chargé des clous qui doivent le fixer au

bois d'ignominie, jette devant lui un regard de sauvage terreur ; le bout de linge indiscret qui échappe de ses braies mal attachées, porte la marque des troubles intérieurs qui travaillent le patient marchant à l'inéluctable supplice, et des affres de l'inévitable mort.

C'est ainsi que ce maître inconnu sait émouvoir et remuer quelques-unes des fibres que Shakespeare fait fibrer si admirablement. Dans ces panneaux le vulgaire et même le trivial touchent presque au sublime, et la peinture de la réalité tend à s'élever aux altitudes d'une sorte d'idéal.

Jules Helbig.



Le Calice ministériel de Silos.

LE monastère de Silos est situé au cœur même de l'Espagne, dans cette partie de la Vieille-Castille qui forme la province actuelle de Burgos, à peu près à égale distance de la célèbre cité de ce nom et de la ville d'Osma. Il s'élève vers l'extrémité orientale d'une vallée étroite et profonde, entourée de trois côtés de montagnes aussi pittoresques que sauvages, derniers contreforts des hauts sommets qui séparent le bassin de l'Èbre de celui du Duero (1). »

Avant la République qui suivit le règne d'Isabelle II, ce monastère avait une collection d'objets du moyen âge aussi remarquables au point de vue des arts que de la liturgie. Plusieurs de ces objets lui furent enlevés lors de la Révolution de 1868 ; ils sont aujourd'hui conservés au Musée provincial de Burgos. L'abbaye cependant peut encore se glorifier à bon droit de posséder différents objets précieux, dont plusieurs de premier ordre : un calice et une patène de grandes dimensions, une longue table d'orfévrerie appartenant à l'art de Limoges, une châsse émaillée qu'il faut aussi rattacher à cette école d'art, une *custodia*, ravissant édicule de la Renaissance, et d'autres objets qui, pour ne pas être aussi remarquables, n'en sont guère moins intéressants : Tête antique (bronze), colombe eucharistique, bras-reliquaire, urne d'argent, antependiums de broderie, etc., etc... Voilà un aperçu du trésor actuel de l'antique abbaye castillane.

1. D. Férotin, *Histoire de l'abbaye de Silos*, p. 1.

Grâce à un séjour dans cette abbaye, nous pouvons essayer de faire connaître aux lecteurs de la *Revue* le grand calice qui, nous le verrons bientôt, est la pièce la plus précieuse de la collection de Silos. Ce calice n'est pas inédit. La première reproduction qui en a été faite a paru dans les *Monumentos arquitectonicos de Espana*, t. I. Cette riche chromolithographie donne assurément une idée du vase sacré, mais la forme de la coupe y est pourtant si pesante et tous les dessins des filigranes tellement inexacts, qu'aucune étude n'est possible à l'aide d'une telle reproduction. Ce doit être d'après elle que MM. Ferdinand de Lasteyrie (1) et Ch. Davillier (2) ont publié une petite gravure du célèbre calice. Une seule fois il a été reproduit convenablement à l'aide d'un cliché photographique ; c'est dans l'ouvrage de D. Férotin : *Histoire de l'abbaye de Silos*, pl. IV. Malheureusement la mise au point n'a pas été parfaite, et la netteté fait un peu défaut. Ces auteurs et plusieurs autres encore (3) ont écrit quelques lignes au sujet de ce vase liturgique ; mais elles ne dépassent guère les limites d'une simple mention, à l'exception pourtant de ce qu'en a écrit, au XVIIe siècle, le P. Juan de Castro, moine bénédictin, dans sa vie de saint Dominique de Silos. Nous traduisons la page que cet

1. *Histoire de l'orfévrerie*, fig. 27, p. 135.

2. *Recherches sur l'orfévrerie en Espagne*, fig. 11, p. 39.

3. Castro (P. Juan de), *El glorioso thaumaturgo espanol, redentor de cautivos, santo Domingo de Silos. Su vida, virtudes y milagros, noticia del real monasterio de Silos y sus prioratos*, Madrid, 1688, lib. III, cap. III. — Corblet (chanoine), *Des vases et des ustensiles eucharistiques* (*Revue de l'Art chrétien*, 1885, p. 54). — Molinier (E.), *Le Calice de l'abbé Pélage* (*Gazette archéologique*, 1888, p. 310). — Riano (Juan), *The industrial arts in Spain*, p. 15. — Rohault de Fleury (Ch.), *La messe*, t. IV, p. 116.

Calice ministériel de Silos.

écrivain lui a consacrée : « Il y a un calice en argent avec sa patène ornée de différentes pierres dont quelques-unes de grande valeur, — le tout fait par saint Dominique, à l'honneur de son glorieux patron saint Sébastien, comme le dit l'inscription placée sous le pied : *In nomine Domini, in honorem sancti Sebastiani Dominicus abbas fecit* (1). Le calice est orné de filigranes et pèse, avec la patène, 17 marcs et demi d'argent (2). La coupe contient un *azumbre* et un demi *cuartillo* (3). Comme on faisait alors la communion *sub utraque specie*, les calices étaient plus grands. Quelques-uns ont dit que le saint abbé célébrait la messe avec ce calice ; mais je ne puis y croire, étant données ses dimensions et celles de la patène, laquelle, comme je l'ai dit, est ornée de pierres précieuses ; il paraît donc que le saint fit ce calice pour donner le Précieux Sang aux fidèles, comme cela se pratiquait alors dans quelques églises d'Espagne. On appelait ces calices *ministériels*, parce qu'ils servaient, non pour consacrer le Précieux Sang, mais pour le distribuer au peuple, ce qui se faisait ainsi: On mettait dans le calice une certaine quantité de vin et on versait par dessus une partie du Précieux Sang (4), puis le diacre ou le prêtre lui-même le distribuait à ceux qui avaient communié (au corps de Notre-Seigneur), de la façon qu'on donne maintenant l'ablution. On passe dans ce calice de l'eau qui sert ensuite contre la fièvre, et on a constaté beaucoup de faveurs et de miracles accordés par Dieu à ceux qui ont prié le saint et bu de l'eau du calice (1). »

Ce vase eucharistique a 0,30c de hauteur. Le diamètre de la coupe est de 0,19c ; elle peut contenir presque exactement un litre et demi, et non pas « una açumbre y medio quartillo », comme l'a écrit le P. de Castro, c'est-à-dire deux litres et demi environ. La matière employée est l'argent ; la coupe cependant est dorée à l'intérieur.

Il est difficile de trouver belle la forme de notre calice ; la coupe est excellente, très ouverte, meilleure qu'en hémisphère pur et simple ; mais le gros fuseau sur lequel elle repose, le nœud plus lourd encore qui interrompt cette tige, puis, le pied avec sa couronne plate, donnent à l'ensemble un cachet de pesanteur assez accentué.

La décoration du calice se compose d'arcatures à cintres outrepassés et de bandeaux ou frises en dessus et en dessous de ces arcatures, ainsi que sur le nœud de la tige. Tout cela est en filigranes ; les uns

1. Voy. plus loin le texte exact et un fac-simile de l'inscription.

2. Le marc *(el marco)* équivaut à 8 onces.

3. L'*azumbre* représente un peu plus de 2 litres, et le *cuartillo* ½ litre.

4. Voy. pour cette question de la communion sous les deux espèces : Corblet (chanoine), *Histoire dogmatique, liturgique et archéologique du sacrement de l'Eucharistie*, t. I, p. 614.

1. « Item ay un caliz de plata, con su patena adornada de diferentes piedras, y algunas de mucho valor, todo lo qual hizo tambien nuestro Padre santo Domingo a honra de su glorioso Patron san Sebastian, como lo dize el rotulo que esta al pié de caliz en esta forma : *In nomine Domini, in honorem sancti Sebastiani Dominicus abbas fecit.* El caliz es de filigrana, y pesa junto con la patena, diez y siete marcos y medio de plata ; en la copa cabe una açumbre y medio quartillo, que como entonces se comulgava *sub utraque specie*, eran los calices mas capaces. Algunos han dicho que el santo Abad dezia missa con este caliz, mas yo no me persuado a eso, atendiendo al grandor del caliz, y a la disproporcion de la patena, la qual como he dicho, esta guarnecida y sembrada de piedras ; y assi soy de parecer que este caliz lo hizo el santo, para dar en el a los fieles el Sanguis, lo cual se usaba en aquellos tiempos en nuestra Religion, y en algunas Iglesias de Espana. Y estos calices llamabam *Ministeriales*, por quanto no serviam para consagrar en ellos el Sanguis, sino para administrarlo ab pueblo, lo cual se hacia en esta forma : Echaban en el caliz cantitad de vino, y sobre el echaba el sacerdote parte del Sanguinis, y despues lo repartia el diacono, ó el mismo sacerdote a los que habian comulgado, al modo que hoy se da el lavatorio. Por este caliz se passa agua contra las calenturas, y se han visto y experimentado muchos milagros y favores que Dios ha hecho a los que se han valido de la intercesion del santo, bebiendo el agua de su santo caliz. » (op. et loc. cit.)

sont de simples bandelettes taillées dans une feuille de métal, contournées, soudées en partie, et sans grénetis. Les autres sont obtenus par la torsion de deux fils métalliques. Les premiers en forme d' S, de figures cardimorphes et autres encore, garnissent les fûts des colonnes, les archivoltes et les bandes qui contribuent à décorer le calice. Les seconds forment tous les contours, toutes les lignes extérieures de ces différentes parties ; de même, ce sont ces cordelettes qui figurent dans les écoinçons de la coupe et du pied, qui encadrent les demi-poires placées sous les arceaux de la coupe et qui forment les S sur la collerette inférieure de la base.

Autour du pied se déroule une formule dédicatoire gravée sous cette collerette. Aucun fac-simile de cette inscription très intéressante n'a été publié jusqu'ici.

La collerette a 0,015 de largeur ; la hauteur des lettres est un peu moindre. La seconde partie rappelle exactement la légende gravée sur un autre calice espagnol bien connu, le calice de l'abbé Pélage (XIIe siècle ou commencement du XIIIe) conservé au Louvre :

+ PELAGIVS ABBAS ME FECIT AD HONOREM S[AN]C[T]I IACOBI AP[OSTO]LI.

On constatera sans peine que la légende du calice de Silos est écrite dans un latin moins soigné ; elle est également inférieure au point de vue de l'exécution matérielle, et la forme de ses lettres indique une époque notablement antérieure. Tous ces caractères sont des capitales fourchues ou chargées d'*apices*. Nous ferons remarquer les A non barrés, l' H de *honorem* à jambages inégaux et deux sortes d' N dont plusieurs à barres diagonales n'atteignant pas l'extrémité des hastes. Le T final un peu séparé de la lettre qui précède a presque la forme du ꝗ ; c'est une des formes usitées dans l'écriture wisigothique.

+INNOMINE DOMINI ^BLONOREM

SCI SABASTIANI DOMINILO ABBAS FECI ꝗ

Le seul examen de ces caractères ne nous semble pas suffisant pour déterminer l'âge de notre calice. Les A non barrés, les O en losanges, les C carrés, etc., sont fréquents en effet pendant plusieurs siècles. Par ailleurs, les capitales aux extrémités fourchues se voient dès les Ve et VIe siècles [1] et se rencontrent souvent dans les manuscrits du VIe au IXe. Mais ces lettres de forme très spéciale peuvent encore être adoptées dans les siècles suivants, sur des inscriptions de plus d'un genre. Nous les avons même remarquées sur une croix d'orfévrerie appartenant au XVe siècle [1]. Ceci, il est vrai, est une exception, et nous croyons bien que ces lettres chargées d'*apices* sont fort rares après le XIe siècle.

A ne considérer cependant que les caractères de l'inscription, puis la forme et la décoration grossière, mais très intéressante, de notre calice, nous croirions volontiers

1. Voy. Ed. Le Blant : *Inscriptions chrétiennes de la Gaule antérieure, au VIIIe siècle*, t. I, pl. 18, fig. 102, 104, 105, 109, 114, — pl. 20, fig. 135.

1. Il s'agit d'une croix processionnelle de la cathédrale de Girone (Catalogne).

qu'il appartient au Xe siècle. Seulement, le nom du donateur a place dans la formule : *Dominico abbas*, et il ne peut y avoir aucun doute. L'*Histoire de l'abbaye de Silos*, très solidement documentée nous fait connaître les abbés antérieurs à la restauration de ce monastère, au XIe siècle, et le nom de Dominique ne paraît qu'en 1041. C'est le nom du saint que l'abbaye se glorifie si justement d'avoir eu comme réformateur et comme père pendant plus de trente années; c'est à lui qu'elle doit le vase sacré que nous faisons connaître aujourd'hui. Dominique le consacra au grand martyr Sébastien, titulaire de l'église monastique et alors patron de toute l'abbaye.

Nous avons à peine besoin de faire remarquer que le mot *fecit* signifie bien souvent au moyen âge : *fieri jussit*. Sur un ivoire de Cividale, en Frioul, on lit même à un endroit : *Ursus dux fecit*, et ailleurs : *Ursus dux fieri præcepit* (1).

L'inscription du calice fixe donc le nom et la qualité du donateur ; elle indique aussi une date approximative de fabrication, de 1041 à 1073, époque de l'abbatiat de saint Dominique. Même au seul point de vue de l'art, voilà des données intéressantes.

Nous avons réuni un certain nombre de petits monuments d'orfévrerie espagnole avec ornementation de filigranes. Mais nous croyons parfaitement inutile de parler de ces filigranes quand ils n'offrent pas d'analogie avec ceux du calice de saint Dominique. Nous remarquons cette ressemblance sur deux objets seulement que nous allons mentionner. — La croix d'Alphonse III, conservée à Saint-Jacques de Compostelle et datée de l'ère 912, c'est-à-dire 874 de l'Incarnation, est décorée de filigranes unis, et plusieurs des figures dessinées par ces petites tiges métalliques se retrouvent à Silos. Mais, par ailleurs, la plus grande partie de cette décoration de filigranes est la même que sur la croix des Anges, d'Oviedo, et n'a aucun rapport, au point de vue du dessin, avec la décoration du calice de Silos. On sent du reste une autre époque et un style tout différent (1).

Il convient aussi de rapprocher de notre précieux vase liturgique une autre pièce qui lui est postérieure d'un siècle environ, c'est un calice de la cathédrale de Coïmbre (2). La coupe et le pied sont gravés et leur décoration n'a rien de commun avec celle du calice de saint Dominique. Seul, le nœud est recouvert d'un travail de filigranes qui a de grandes analogies avec ceux de Silos : bandelettes taillées dans une feuille de métal, contournées en S et fixées en plein sur la plaque d'excipent.

A Silos, ce travail est moins soigné : les fines bandelettes ont été contournées maladroitement et fixées sans art. En somme, perfection des courbures, régularité, symétrie laissent beaucoup à désirer. Mais à côté de cette exécution défectueuse, nous avons, sur notre calice, un décor qui, dans son ensemble, est franchement original et puissant, grâce à ses arcades massives, robustes, que l'orfèvre a développées sur la coupe et sur le pied. On reconnaît de suite une œuvre espagnole influencée d'art arabe. L'arc en fer à cheval se rencontre dans les manuscrits carolingiens; seulement, étant donné le pays, il est pour l'œuvre dont nous nous occupons, un signe bien manifeste de cette influence

1. Molinier (E.), *Les ivoires*, p. 137.

1. Nous devons à l'obligeance de D. Eladio Oviedo y Arce et à D. Jose Lima Rodriguez les excellentes photographies qui nous ont permis de faire cette comparaison. Nous les prions d'agréer encore l'hommage de notre bien vive gratitude.

2. Le *Boletin da real Associação dos Architectos e archeologos portuguezes*, 1883, a une excellente reproduction photographique de ce calice (estampa 46).

arabe. Nous ne serions pas surpris, d'ailleurs, que le calice ait été fait à Silos même, par quelqu'un des prisonniers maures qui étaient au service de l'abbaye (1). Mais ceci n'est qu'une simple conjecture, puisque nous n'avons aucune donnée sur ce point.

Reste encore la question de l'usage liturgique de notre calice. Elle n'offre, pour ainsi dire, aucune difficulté. Nous avons vu que le P. Juan de Castro n'adoptait pas l'opinion qui faisait de ce vase sacré un calice *sacerdotal* avec lequel saint Dominique avait dit la messe. Cette opinion a été formulée dans l'Inventaire des principales reliques de l'abbaye daté de 1440: « E otrosi la vestimenta e caliz con que el bienaventurado santo Domingo dezia miza (2). » D. Férotin n'a eu garde d'accepter cette opinion. Rien n'est plus juste ! Il ne peut guère y avoir d'hésitation pour ceux qui ont vu le précieux calice et qui ont eu le bonheur de l'avoir entre leurs mains. Une simple comparaison, du reste, doit dissiper toute équivoque. Elle est facile, puisque M. Rohault de Fleury a donné des mesures d'un bon nombre de calices dans le t. IVe de *La Messe*. Notre vase sacré est donc un calice ministériel, un *calix major*, comme on disait parfois au moyen âge ; il servait à distribuer la sainte communion sous les espèces du vin et selon les rites de la liturgie gothique ou mozarabe qui était en vigueur à Silos pendant le XIe siècle.

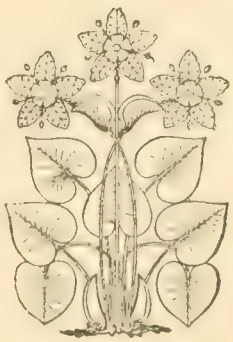
Le calice de saint Dominique ne sert plus qu'une fois l'an. Le jeudi saint, il reçoit l'hostie consacrée qui est portée au reposoir et consommée, le vendredi, à la messe des Présanctifiés. Nous ne saurions trop applaudir à cet usage ; grâce à lui, le calice de Silos n'est point, pour les visiteurs, un simple objet d'art ; c'est toujours un vase eucharistique, outre que le souvenir d'un saint suffit à lui seul pour le rendre vénérable.

On a vu, par le texte du P. Juan de Castro, que ce vase sacré était accompagné d'une patène également ministérielle. Les quelques auteurs qui ont parlé de cette œuvre absolument admirable l'ont rattachée également au XIe siècle et au grand abbé de Silos. Il n'en est cependant rien. Au point de vue de l'art, la patène est un travail tout à fait distinct de celui du calice et elle lui est postérieure d'un grand siècle. Ce peut être pour nous une raison d'étudier séparément le calice.

Dom E. Roulin.

1. D. Férotin (*Histoire*, p. 44, 45) donne des renseignements très intéressants sur ces esclaves maures, et il reconnaît avec raison l'influence arabe dans plusieurs œuvres d'art de l'abbaye. Nous faisons cependant exception pour la patène ministérielle mentionnée par l'auteur.

2. D. Férotin, *Recueil des chartes de l'abbaye de Silos*, p. 483.



L'église de la Santissima Trinità de Florence.

I.

L'ÉGLISE est située dans le quartier de Florence le plus fréquenté par les étrangers à l'heure de la *passeggiata*, heure charmante, où l'esprit un peu surmené trouve un repos nécessaire.

C'est peut-être l'une des raisons qui font que la Trinità était assez peu visitée; mais il y en a d'autres : la façade de la fin du XVIe siècle est banale, et, depuis quinze ans, l'intérieur du temple était en réparation.

A présent que les réparations sont à peu près terminées, il est obligatoire pour tout visiteur sérieux de pénétrer dans l'église et d'examiner avec soin les œuvres d'art qu'elle renferme.

Le temple était aux moines de Vallombreuse vers la fin du XIe siècle; deux cents ans après il fut rebâti et agrandi dans le style ogival, mais non terminé; puis il fut modifié et une grande partie de ses fresques furent grattées ou badigeonnées. Il en reste cependant; je ne puis citer que les plus importantes.

Remarquons à ce propos, une fois de plus, combien l'ingénieux système des patronats a eu d'heureuses conséquences pour l'Art chrétien; par sentiment de piété et aussi par vanité les familles rivalisaient d'ardeur pour la décoration des chapelles qui leur étaient concédées; c'est à qui mettrait à l'œuvre les plus éminents artistes. Puis, lorsque l'Italie fut prise du dédain pour la peinture antérieure au XVIe siècle, c'est encore grâce aux patronats que quelques chapelles furent épargnées, l'architecte ou le municipe étant tenus de respecter les propriétés particulières et n'y pouvant toucher sans autorisation.

C'est ainsi que la chapelle Bartoloni-Salimbeni est restée intacte avec sa belle grille en fer forgé du XVe siècle, son *Annonciation* en ancône et ses fresques par Don Lorenzo Monaco (1370?-1425?).

C'est ainsi également que la chapelle Sassetti avait conservé à l'intérieur ses fresques, peintes par Domenico Ghirlandaio en 1485, montrant, aux coins de la voûte, les quatre sybilles et, sur les surfaces droites, six épisodes de la vie de saint François d'Assise.

Je n'ai pas à décrire ces peintures célèbres, tous les écrits sur l'art à Florence l'ayant fait; mon impression personnelle les place, comme qualité de finesse, bien au-dessus du chœur de Santa Maria Novella et surtout au-dessus du Cenacolo d'Ognissanti et de celui du couvent San Marco, trop durs de couleur et de sentiment.

Mon ami regretté M. Cosimò Conti, peintre et érudit, un des Florentins connaissant le mieux Florence, où il était né et où il est mort l'an passé à l'âge de soixante-dix ans, avait été chargé de nettoyer les épisodes de la vie de saint François; pressentant que sur l'arc extérieur de la chapelle il devait y avoir une autre fresque de Ghirlandaio, il se mit à enlever le badigeon, et eut la joie de remettre en lumière *La Sybille de Tivoli annonçant à l'empereur Auguste la venue du Christ.*

Domenico Ghirlandaio est un grand peintre, mais ce n'est pas un peintre de génie; eh bien, dans la *Sybille de Tivoli*, il a eu une inspiration absolument supé-

rieure. Le mouvement de la Sybille et le geste de l'empereur sont nobles et grands; jamais, dans aucun de ses ouvrages, Ghirlandaio n'a été aussi loin ; à mon sens cette fresque est un chef-d'œuvre absolu. J'en donne la reproduction; je crois qu'elle n'a pas encore été publiée, quoique la fresque ait été découverte en 1890.

Dans la chapelle Compagni on remarquera contre le mur le dessin d'une fresque par Lorenzo di Bicci (1373-1452), représentant la mort de san Giovanni Gualberto.

Ce dessin me fournit l'occasion de constater, une fois de plus, les erreurs commises par d'éminents écrivains et critiques d'art, faute d'avoir, avant de se prononcer, étudié les procédés techniques.

Que de fois, par exemple, n'a-t-on pas lu que la fresque, par sa nature même, était une sorte d'improvisation? qu'elle n'exigeait ni études de détails, ni préparations?

Il suffit cependant d'ouvrir les portefeuilles des dessins des maîtres pour y trouver de nombreuses esquisses destinées aux fresques.

Une fois la composition arrêtée, le peintre dessinait son carton à la grandeur de l'exécution, puis il reportait par poncis les traits sur le mur, afin de pouvoir juger l'ensemble en place.

Ce n'est qu'alors, lorsque le peintre était satisfait, qu'intervenait le maçon pour préparer la surface fraîche. Sur cette surface, qui était à peu près d'un mètre carré par jour, le peintre ponçait à nouveau son dessin, et ce n'est qu'après toutes ces précautions qu'il mettait en couleur la composition.

Il n'y avait donc là aucune sorte d'improvisation ; bien au contraire, les travaux préparatoires étaient et sont encore bien plus nécessaires pour une fresque que pour une peinture sur bois ou sur toile.

Un travail interrompu donne quelquefois d'utiles indications ; c'est le cas de la fresque de Lorenzo di Bicci pour ceux qui ne connaissent pas les procédés techniques.

Les travaux de restauration de la Santa Trinità ont été conduits par l'Office des monuments nationaux, mais les frais ont été en partie supportés par les familles patronales. C'est justice d'avoir consacré cette libéralité par des inscriptions; nous avons ainsi relevé quelques noms illustres : Sassetti, Ardinghelli, Pucci, Ruspoli, Bartolini-Salimbeni, Gucciardini, Davanzati, Spini, Gianfighazzi, Strozzi, Bombeni, Perrone dei Compani.

C'est encore là un des bienfaits du patronat ; par respect pour les intentions des ancêtres, par piété, par émulation, par désir de rester populaires dans un pays où le peuple est toujours reconnaissant à l'égard de ceux qui contribuent à l'embellissement de la cité, les descendants de ces vieilles familles de marchands et de banquiers qui ont fait la gloire de la République de Florence ont tenu à honneur de montrer la vitalité de leur race.

II.

J'AI déjà eu l'occasion de faire remarquer la tendance de l'Administration à restituer aux églises, lorsque c'est possible et que les intérêts de l'art le permettent, quelques-unes des œuvres d'art enlevées à la suite des événements qui ont modifié l'Italie depuis plus d'un siècle.

A la Santa Trinità on a été plus loin ; l'office des monuments nationaux a fait déposer dans l'église des tableaux et des monuments qui jamais n'avaient figuré dans le temple.

Dans l'une des chapelles, on a dressé sur l'autel une *Annonciation* de Neri de Bicci (1419-1491), dont les Musées de Florence conservent plusieurs sujets semblables.

Sur l'autel majeur, on a établi une belle et grande ancône du commencement du XVe siècle, dans la manière de Niccolo di Piero Gerini. Le tableau, à trois compartiments, représente, au centre, la *Trinité* et, sur les côtés, les saints Jean Gualberto, Michel, archange, François et Julien. Il appartenait jadis à un couvent fondé par la famille Davanzati sur la colline de Fiesole ; pour l'autel de la Trinità on ne pouvait mieux choisir, l'église étant consacrée à la Trinité, et la famille Davanzati étant parmi les patrons du temple.

Mais l'ouvrage le plus important dont la

La Sybille de Tivoli. (Fresque de Domenico Ghirlandaio.)

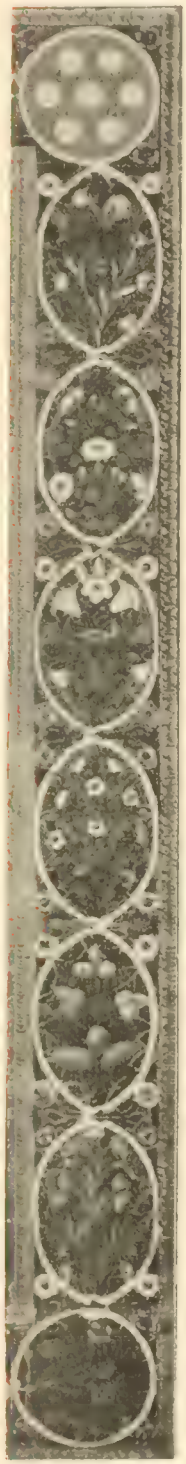
Trinità a été dotée, consiste dans le tombeau de l'évêque de Fiesole, Benozzo Federighi, exécuté par Luca della Robbia en 1456.

Ici nous sommes en présence d'un tombeau unique en son genre, absolument unique en Italie et ailleurs.

Le tombeau était primitivement dans l'église San Pancrazio de Florence ; l'église ayant été supprimée en 1783, le monument fut transporté, par les soins de la famille Benozzo, à San Francesco di Paolo, située hors les murs. L'accès de cette petite église étant difficile, le monument était rarement visité. A présent, grâce à l'excellente idée de l'office des monuments nationaux, il suffit pour le voir de pénétrer dans la Trinità.

Luca était l'un des plus grands sculpteurs de Florence ; mais il s'est tellement immor-

talisé par ses terres cuites émaillées, que bien des personnes sont surprises lorsqu'on appelle leur attention sur ses ouvrages dépourvus d'émail : les bas-reliefs du Campanille de Giotto, la porte de bronze de la sacristie dite de la messe de Sainte-Marie des Fleurs et la cantoria, jadis au dôme, placée actuellement au Musée de l'Opéra, en face de la cantoria de Donatello, qui, malgré sa beauté et sa richesse, n'égale pas celle de Luca.



Bordure émaillée encadrant le tombeau.

Dans le tombeau de Federighi, Luca a fait en même temps œuvre de sculpteur et œuvre de céramiste, seulement, ici, sa céramique est *in piano*, plate. Vasari nous apprend que ce n'est que vers la fin de sa carrière que Luca s'est adonné à *dipingnere le figure e le storie in sul piano di terra cotta per dar vita alle pitture ;* il ne reste de lui dans ce genre que très peu d'ouvrages.

Une lunette placée au-dessus de l'une des portes des bureaux de l'opéra du dôme de Florence, représentant Dieu le Père entre deux anges.

Le médaillon d'Or San Michele pour l'*Arte* des sculpteurs, maçons, charpentiers, etc.

Le plafond de la chapelle du cardinal de Portugal à San Miniato.

Quelques parties d'un tabernacle de l'église de Peretola près de Florence ; le tabernacle est en marbre ; à sa base il est pourvu d'une frise en carreaux plats émaillés avec des rosaces et des feuillages ; dans les écoinçons supérieurs, se trouvent les béquilles de l'écusson de l'hôpital de Santa Maria Nuova de Florence sur un fond à feuillages également en terre cuite plate émaillée.

Et enfin le tombeau de Federighi.

Burkhardt, dans son *Cicerone*, mentionne en ces termes un autre ouvrage de Luca : « opéra du dôme : lunette de la porte avec « la Vierge entre deux saints (pas de «sculpture) émaillée dans l'atelier de Luca ». Je suis certain que c'est une erreur ; l'auteur, ou plutôt son correspondant, a mal vu. D'autres écrivains mettent dans les ouvrages plats de Luca le médaillon de la *Mercanzia* d'Or San Michele ; c'est encore une erreur : ce médaillon porte en bas-relief le lis de Florence appuyé sur un sac cordé.

On trouve encore quelques écussons de famille dans le même genre de fabrication plate, mais ils sont tous postérieurs à la mort de Luca.

Le tombeau en marbre est du genre dit *in aria*, il forme niche ; dans le fond : le Christ, la Vierge et saint Jean. L'évêque est couché sur un sarcophage, c'est une belle et noble figure. Sur le devant du sarcophage deux anges ailés soutiennent une inscription.

Le monument est inscrit dans une bordure qui est au tombeau ce qu'un cadre est à un tableau.

La bordure est en carreaux plats émaillés de 0,34 m. sur 0,22. Les deux pièces des angles supérieurs portent les armes de Federighi : sept besants sur fond bleu. Les autres carreaux sont décorés de bouquets de fleurs et de fruits avec leurs feuilles.

Les bouquets s'enlèvent sur un fond d'or,

mais ce fond n'est pas d'une seule venue ; il est fait de petites pièces de rapport irrégulières ajustées les unes aux autres ; l'or a été appliqué en poudre et n'est pas sous couverte, c'est-à-dire qu'il n'est pas, comme dans la mosaïque, protégé par une pellicule de verre incolore.

On sait que les cubes d'or ou d'argent — car il y en a d'argent — de la mosaïque sont composés de trois éléments : le cube d'émail, une feuille d'or, une très mince pellicule de verre clair ; cette pellicule est nécessaire pour maintenir la feuille d'or contre le cube, sans elle l'or se détache ; lorsqu'elle tombe, ce qui n'est pas rare, l'or disparaît insensiblement et laisse à nu le cube ; c'est à cette cause qu'il faut attribuer les taches foncées que l'on observe souvent dans les fonds d'or des anciennes mosaïques.

Toutes ces précautions assez compliquées eussent été et seraient encore inutiles, si les mosaïstes avaient connu le procédé de

Tombeau de Benozzo Federighi, évêque de Fiesole. (Lucca della Robbia.)

Luca ; en effet Luca a appliqué ses ors avec une telle habileté du métier, que pas un brin ne s'est détaché depuis plus de quatre siècles !

Je ne sais ce qu'il adviendra des ors posés sans couverte par nos céramistes modernes, mais je doute fort qu'ils résisteront comme ceux de Luca. En tous cas, j'ai observé en France des dégradations dans l'intéressante mosaïque de l'église de Germigny-des-Prés, près de Saint-Benoît sur Loire.

Il y a une soixantaine d'années au plus, on a remplacé une partie des cubes d'or qui s'étaient détachés de cette mosaïque, exécutée au IXe siècle par les soins de Théodulphe, évêque d'Orléans, l'un des *missi dominici* de Charlemagne ; la manufacture de Sèvres, chargée du travail, appliqua des cubes dorés non recouverts. Lorsque j'ai étudié cette mosaïque en 1890, j'ai remarqué qu'un grand nombre des cubes de Sèvres n'avaient plus leur or, et on m'a dit que depuis longtemps déjà il en était ainsi.

Les couleurs des végétaux de l'encadrement du tombeau de Federighi ne sont pas vibrantes ; Luca les a affaiblies pour ne pas les faire jurer avec la blancheur du marbre des figures. Les lumières sont étendues et la richesse est réservée aux ombres, ce qui est absolument décoratif. Les cou-

leurs sont en petit nombre et inspirées d'après le naturel ainsi que les formes, mais les contours sont arrêtés par un serti.

Parlant des couleurs, Vasari dit : « *Col pennello in tavola non si farrebbe altrimenti a olio.* » C'est exagéré, mais il y a du vrai, en ce sens que, parfois, Luca a cherché à imiter les effets de la peinture ordinaire, et c'est là la seule critique qu'on peut faire à cette céramique. Le tapissier, le mosaïste, le céramiste, l'émailleur ne doivent pas chercher à donner à leurs ouvrages l'apparence de la peinture à fresque, à la détrempe et à l'huile, mais il faut croire que c'est une tentation à laquelle on résiste avec peine, puisqu'on la remarque déjà dans les anciennes mosaïques romaines ; je ne m'attendais pas à trouver à Florence, au XIVe siècle, une tendance qui, poussée trop loin plus tard, a été funeste à la décoration céramique.

Comme produits de terre émaillée, les carreaux de Luca sont étonnants. Ils n'ont ni gauchissage, ni craquelures, ni empâtements, ni bouillons ; malgré tous les prétendus progrès de l'industrie moderne de la céramique, il n'est pas possible de mieux faire à présent.

Je me suis étendu sur le tombeau de Federighi parce qu'il mérite une attention particulière, tant comme ouvrage décoratif que par sa technique.

Je m'abstiens de parler des autres œuvres d'art conservées à la Trinità, elles sont mentionnées dans les Guides, mais je dois consacrer quelques lignes au rôle politique de l'église.

Plusieurs églises de Florence ont maintes fois servi de théâtre non seulement aux réunions publiques, électorales, politiques, corporatives, littéraires, mais aux conspirations, dont la plus célèbre est la conjuration des Pazzi qui, sous les voûtes de Sainte-Marie des Fleurs, coûta la vie, en 1478, à Julien de Médicis, père du pape Clément VII, et faillit faire partager le même sort à Laurent le Magnifique, père du pape Léon X.

La Trinità ne vit pas de scènes aussi sanglantes, mais c'est là qu'en 1289, fut tenu un grand conseil de guerre, pour décider la question de savoir si les troupes de la République marcheraient sur Arezzo pour conquérir cette cité et l'incorporer au domaine de Florence.

En 1301, une autre réunion populaire fut tenue à la Trinità à l'effet de faire appel aux armes de Charles de Valois, roi de France.

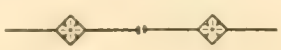
Les factions, dans leurs luttes légendaires qui ensanglantèrent Florence si longtemps, concluaient parfois des trêves, et alors, au lieu de combats, c'étaient, entre partis opposés, des joutes pacifiques en principe, mais qui fréquemment tournaient en batailles sérieuses.

Dans une de ces fêtes entre Guelfes et Gibelins, les adversaires, s'échauffant, en vinrent à faire couler le sang ; le parti vaincu se réfugia à la Trinità, où il fut poursuivi par l'autre ; la lutte allait continuer dans l'enceinte sacrée, sans respect pour la messe que célébrait un moine de Vallombrosa.

C'était le moment solennel de l'élévation ; le moine eut l'idée de se retourner et de présenter l'hostie aux combattants ; aussitôt Guelfes et Gibelins abaissèrent les armes, mirent genoux en terre, et la paix fut conclue momentanément.

En souvenir du fait, on sculpta sur la façade de l'église une hostie rayonnante avec la date de l'événement ; cet emblème n'existe plus.

GERSPACH.



L'abbaye d'Aulne [1].

L'ANTIQUE abbaye d'Aulne, aujourd'hui remarquable surtout par la mélancolique beauté de ses ruines, tire son nom de l'essence d'arbres qui abondait en ses parages, quand saint Landelin vint fonder ce cloître fameux parmi les maisons religieuses de la Belgique. C'est ce que rappelle l'inscription d'un bas-relief reproduit ci-contre (fig. 1), jadis posé contre la poterne du mur d'enceinte, et aujourd'hui encastré dans une aile de l'Hospice des vieillards (fondé par le dernier abbé d'Aulne), qui dresse ses murs frais et roses à côté des austères et grises murailles de l'église ruinée :

Has Landelinus sedes erexit
Et Alnae imposuit clarum vicinis nomen ab alnis.

L'abbaye d'Aulne comptait douze siècles d'existence, lorsque le général Charbonnier la livra aux flammes, le 14 mai 1794.

Les ruines de ce monastère rivalisent avec celles de Villers, sinon par leur importance, du moins par leur aspect pittoresque et surtout par la beauté du site montueux et verdoyant où elles dressent leurs pans de murs branlants.

Les religieux d'Aulne établirent leur cloître sur les bords de la rivière, au fond

Fig. 1. — Saint Bernard aux pieds de Marie, bas-relief (1).

de la vallée. Leur monastère était compris dans un vaste enclos, enveloppant un monticule de trente mètres de hauteur, qui s'étageait en une dizaine de terrasses plantées d'arbres fruitiers et enlacées d'allées ombreuses, le long desquelles se dressaient quatorze édicules formant les stations d'un chemin de croix.

Les eaux de la Sambre, arrêtées par un barrage, se partageaient en deux bras, dont l'un traversait l'enclos abbatial et fournit encore la force motrice au moulin de l'abbaye ; au sortir de l'enceinte, il rejoignait l'autre bras, pour passer, un peu en aval, sous un pont de pierre.

1. Conf. — Aulne (d'après le *Monasticon belge*). — *Gallia christiana*, III, 1016-1021.— Fisen, *Flores*, 512. — Saumery, t. II, 342-349 avec vue. — Stephani, 34-36. — *Voyage littéraire de deux bénédictins*, 1717, 2e partie, 208-209. — *Voyage littéraire de D. Guyton.* (*Messager des Sciences hist.*, 1886, 158-161.) — De Feller, *Voyages*, II, 541. — Léop. Devillers, *Mémoire sur un cartulaire et sur les archives de l'abb. d'Aulne.* (*Ann. du Cercle archéol. de Mons*, IV, 236-280, V, 193-321.) — Idem, *Notice sur le chartrier de l'abbaye d'Aulne.*, ibid., IX, 222-251.— Idem., *Description de l'abbaye d'Aulne*, ibid., V, 3-32. — Leop. Janauscheck, *Orig. cist.*, I, 108. — Reusens, *Le collège de l'abbaye d'Aulne.* (*Anal.*, XXIII, 116-124.) — Idem. (*Annuaire de l'Univ. cath. de Louv.* 1863, 313-451.) — C. Lévêque, *L'abbaye d'Aulne.* (*L'Artiste*, p. 9.) — Falise, *Ruines de l'abbaye d'Aulne.*(*Doc. de la Soc. arch. de Charleroi*, IV, 538-540.) Ibid., *L'abbaye d'Aulne*, XVI, 363-384. — Em. Dusillon, *L'abbaye d'Aulne.* (*Annales du Hainaut*, *Journal de Mons*, 14 avril, 1838.) — Lacroix, *Archives du clergé... du Hainaut*, 48.— D. Van Bastelaer, *Les armoiries de l'abb. d'Aulne.* — (*Documents de la Soc. arch. de Charleroi*, XIV, 807-808; X, 187.— *Messager des Sciences*, 1890, p. 492-494. — D. Ursmer Berlière, *Monasticon belge*, Impr. Desclée, 1890.

1. Le 2e mot de la 2e ligne est écrit ALNEA ; il faut lire ALNAE.

Un étang, d'où coule encore le ruisseau « du Vivier », avoisine la ferme ; il s'appelait jadis le vivier de Crèvecœur. Il fut creusé par l'évêque de Liége Hugues, au commencement du XIIIe siècle, comme dépendance de la maison que ce prélat avait fait bâtir sur la colline à l'extrémité du monastère, maison devenue plus tard l'infirmerie des moines.

Renfermée dans l'enclos abbatial, la ferme est un des remarquables spécimens du genre (1) ; par sa vaste cour bordée de portiques, elle rappelle les fermes d'Italie.

La basse-cour avec ses étables et ses granges comprenait dans son enclos le logement de nombreux artisans. Elle avait même sa chapelle, dont le desservant logeait dans la poterne commandant la seconde cour. Cette chapelle était l'église paroissiale du lieu, comme cela se rencontrait généralement près des cloîtres cisterciens (2).

L'église d'Aulne appartient à cette série d'églises cisterciennes qui, par centaines, ont été élevées sur un type presque invariable, inspiré de l'idée de simplicité et d'austérité qui caractérise la règle de saint Bernard.

Il n'y faut guère chercher les massifs clochers aux puissantes sonneries des abbayes clunisiennes : « *turres lapideæ ad campanas non fiant* » ; ici les tours furent remplacées par de simples flèches de charpente abritant des cloches de moyenne grosseur. Le chœur n'offre pas la grande profondeur et le beau développement des collégiales et des autres abbatiales romanes et de beaucoup d'églises de l'époque de la transition. La sculpture historiée est absente, et la flore décorative est employée avec la plus grande parcimonie dans quelques chapiteaux et culs-de-lampe. Partout règne une extrême austérité toute cistercienne, rachetée par la pureté des lignes et des profils.

Le plan est caractéristique ; selon l'usage des disciples de saint Bernard (1), on a sacrifié l'ampleur du chevet et la pompe du cérémonial au profit du transept, pour y donner place à une série de chapelles et d'autels particuliers rangés le long du mur oriental de chacun des deux croisillons et permettre la célébration simultanée d'un grand nombre de messes. Les branches transversales de la croix latine se développent aux dépens de la branche supérieure. Les transepts d'Aulne et de Villers peuvent être considérés comme deux des plus beaux de la chrétienté. « L'église, dit l'abbé De Feller en son *Itinéraire* (2), est un très grand vase, bien élevé, bien éclairé. Sa croisée est une des plus grandes et des plus dégagées que j'aie vues. »

On remarque ici une disposition anormale : les bâtiments claustraux s'étendent au Nord de l'église, conformément à l'usage des Bénédictins et contrairement à la règle

1. M. L. Devillers a fait don aux Archives de Mons d'un plan d'élévation et de distribution de la belle ferme de Baudribus, appartenant à l'abbaye d'Aulne et distante d'une demi-lieue dans la direction de Thuin. On y trouve plusieurs salles, une grange, des écuries et étables, des galeries, des remises, toutes remarquables par leur étendue.

Signalons encore la ferme de Marfalize, sur la Sambre, entre Landelies et Marchiennes, devenue propriété de l'abbaye d'Aulne à partir de 1442, ainsi que le rappelle cette inscription gravée au-dessus de la porte : D.N.S. + Johanes. De + Lanoy 27 abbas + Alnæ N. S. t s. A° 1442. (V. Pierre Masset, *Education populaire*, 1 juillet 1867.)

2. La chapelle de la ferme, qui servait également d'église paroissiale, est aujourd'hui la seule partie conservée de l'ancienne abbaye de l'Olive à Mariemont, qui, avec celle d'Aulne, était une des quatre filles de Cîteaux dans la province.

1. V. C. Enlart, *L'Architecture cistercienne en Scandinavie*, vol. n° 2 de l'année 1893 du *Bulletin du Comité des travaux historiques*, et p. 429 de l'année 1894 de la *Revue de l'Art chrétien*. — Cte A. de Dion, *Introduction à l'étude archéol. sur l'Abb. de N.-D. de Bernay*, par L. Morize. — Viollet-le-Duc, V. *Dictionnaire raisonné d'Architecture*, t. IX, p. 225. — *Bulletin monumental*, 1852 et 1890.

2. *Itinéraire*, t. II, p. 541.

de Cîteaux. Cela provient de cette circonstance, que les religieux Cisterciens s'établirent à Aulne dans un monastère déjà construit, et qu'ils n'eurent qu'à l'agrandir. On rencontre cette même anomalie à l'abbaye d'Heisterbach.

Une miniature exécutée en 1621 par le peintre Jouet de Châtelet, contenue dans un manuscrit du XVIe siècle et reproduite dans une peinture soigneusement exécutée par les soins de M. Ed. Houtart et que reproduit l'ouvrage du R. P. Nimal, cité plus bas, nous montre quelles étaient dans leur ensemble les dispositions des bâtiments claustraux du moyen âge et la forme extérieure de l'église, avec ses arcs-boutants, son grand pignon de façade précédé d'un porche voûté et ses vastes combles, celui du transept surmonté, à la croisée, d'un haut campanile muni d'un carillon et de deux autres aux croisillons.

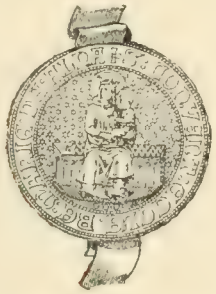


Fig. 2. — Sceau de l'abbaye d'Aulne, d'après M. Detry-Henricot.

Historique.

L'HISTOIRE de l'abbaye d'Aulne, retracée à grands traits dans les *Délices du pays de Liége* (1740), a été esquissée par M. Salmon dans les *Documents du Congrès d'archéologie* tenu à Charleroi en 1888 et par le P. H. Nimal (1). Feu G. Lebrocquy a donné une histoire de l'abbaye (2), qu'a entrepris de rééditer M. Detry-Henricot (1). Enfin M. l'abbé G. Boulmont y a consacré plusieurs brochures très intéressantes (2), et s'occupe de publier une histoire d'Aulne qui sera sans doute définitive.

L'abbaye primitive fut fondée, selon les vieux chroniqueurs, vers 657, par saint Landelin, qui consacra lui-même l'église en 651 et traça les premiers plans d'un monastère bénédictin. Elle fut reconstruite sur un plan plus vaste par St Ursmer, un quart de siècle après, dévastée par les Normands en 880 et restaurée par l'évêque Richaire en 934. En 1144 (3), Alberon II, évêque de Liége, accorda, aux instances de Radulphe, qui était alors abbé, l'habit et la règle de saint Augustin, sous laquelle ses clercs furent depuis nommés chanoines réguliers. Mais à peine cette réforme introduite, l'évêque de Liége Henri II offrait à saint Bernard l'abbaye d'Aulne, pour être incorporée à l'Ordre de Cîteaux. Le 3 décembre 1147, treize religieux de Clairvaux, c'était le nombre consacré, venaient s'établir à Aulne, sous la conduite de Francon, le premier abbé cistercien de ce monastère. A cette époque l'église fut reconstruite ou restaurée, en même temps que le monastère, qui tombait en ruines, dit dom Herset. Nous devons ces derniers renseignements à l'obligeance de M. l'abbé Boulmont.

Le cartulaire de l'abbaye, conservé à Mons, contient une charte de 1209, dans laquelle l'avoué Jean de Thuin déclare, en son nom et au nom de son fils Gilles, remettre en la main de l'évêque de Liége, « pour servir à l'œuvre de l'église d'Aulne »,

1. *Villers et Aulne, célèbres abb. de l'ancien diocèse de Liége.* Liége, Dessain, 1896.

2. *Histoire de l'abbaye d'Aulne.* Bruxelles, Decq, 1862.

1. *Histoire de l'abbaye d'Aulne illustrée.* Bruxelles, Diez, 1895.

2. M. G. Boulmont, *Plan de l'abbaye d'Aulne.* Bruxelles, Diez, 1895, *Description comparative des abbayes de Maredsous, Villers et Aulne*, Namur, Delvaux, 1897.

3. M. Salmon, copiant le texte des *Délices du Pays de Liége*, imprime par erreur 1154.

tout droit d'avouerie ou de seigneurie, qu'il avait sur ces possessions (1).

Dom Herset, dernier abbé d'Aulne, a laissé un précieux manuscrit retraçant l'histoire du monastère. D'après ce document, dont nous devons des extraits à l'obligeance de M. l'abbé Boulmont, c'est en 1214 que, à la demande du bienheureux Simon, « le nouveau temple aurait été commencé (2) ». Baudouin de Châtelet, qui fut abbé de 1352 à 1382, en aurait posé la dernière pierre. Jean de Barbençon, abbé de 1352 à 1382, commença la reconstruction du chœur. Aurait-il été détruit vers 1520, comme l'avance Lebrocquy? Ce n'a pu être, croyons-nous, qu'à une date antérieure. Le manuscrit de Dom Herset nous apprend que, sous l'abbé Gérard de Beausart (1497-1529), le chœur était rebâti avec élégance, avec le concours pécuniaire du prince-évêque Érard de la Marck, l'illustre ami de l'abbé d'Aulne, qui paya les ouvriers pendant sept ans. La croisée était en même temps rétablie et surmontée d'un campanile doté d'un carillon et surmonté d'une croix du poids de 379 livres. Les stalles, exécutées au XVIe siècle, à Mons, par les soins de l'abbé Jean de Lannoy, étaient réputées les plus belles du pays (3).

L'église fut pillée, en 1533, par un corps de soldats français, qui brisèrent toutes les fenêtres de l'église.

L'abbé Barthélemy Louant (dont on a retrouvé la magnifique dalle tumulaire, malheureusement brisée, mais encore étendue au-dessus du caveau, vide de son contenu, au beau milieu du vaste transept, contre le premier degré du chœur où elle fut posée « sous la lampe du sanctuaire »), transforma le monastère, ne conservant, des anciennes constructions, que l'église. Celle-ci fut décorée en 1758 par l'abbé Melotte, qui fit construire, en l'honneur de saint Benoît et de saint Bernard, les absidioles adossées au transept.

Tel est, en quelques mots, le résumé de l'histoire de l'abbaye. Elle se clôture par l'œuvre de vandale du général Charbonnier et l'affreuse catastrophe qui réduisit en cendres, en une même après-midi, Aulne, Lobbes et Fontaine-Valmont.

Ses richesses avaient laissé dans le pays une grande impression. Les paysans du Hainaut disent encore aujourd'hui : « *Bonne-Espérance la Belle, Lobbes la Noble, Aulne la Riche* ».

Ajoutons ici quelques remarques sur les armoiries de l'abbaye d'Aulne.

La vue de l'abbaye publiée dans les *Délices du pays de Liége* contient des armoiries, qui ne sont autres que celles de l'abbé Barthélemy Louant — lequel a rebâti une partie du monastère, — savoir : *écartelé, au 1 et au 4 d'azur, à trois gerbes d'or; au 2 et au 3, d'or, à trois têtes de Maure de sable, le front entouré d'un bandeau d'argent noué derrière la tête ;* devise : *Laudans laudabo Dominum.* D'après ce qu'a bien voulu m'écrire le R. P. Van Spilbeek, abbé de Soleilmont, ces armoiries sont celles qui figurent sous un portrait de Louant daté de 1730. Les trois bustes de ce blason rappellent l'alliance de la famille Louant avec celle des de Montpellier (1).

Le R. P. Van Spilbeek pense que l'abbaye

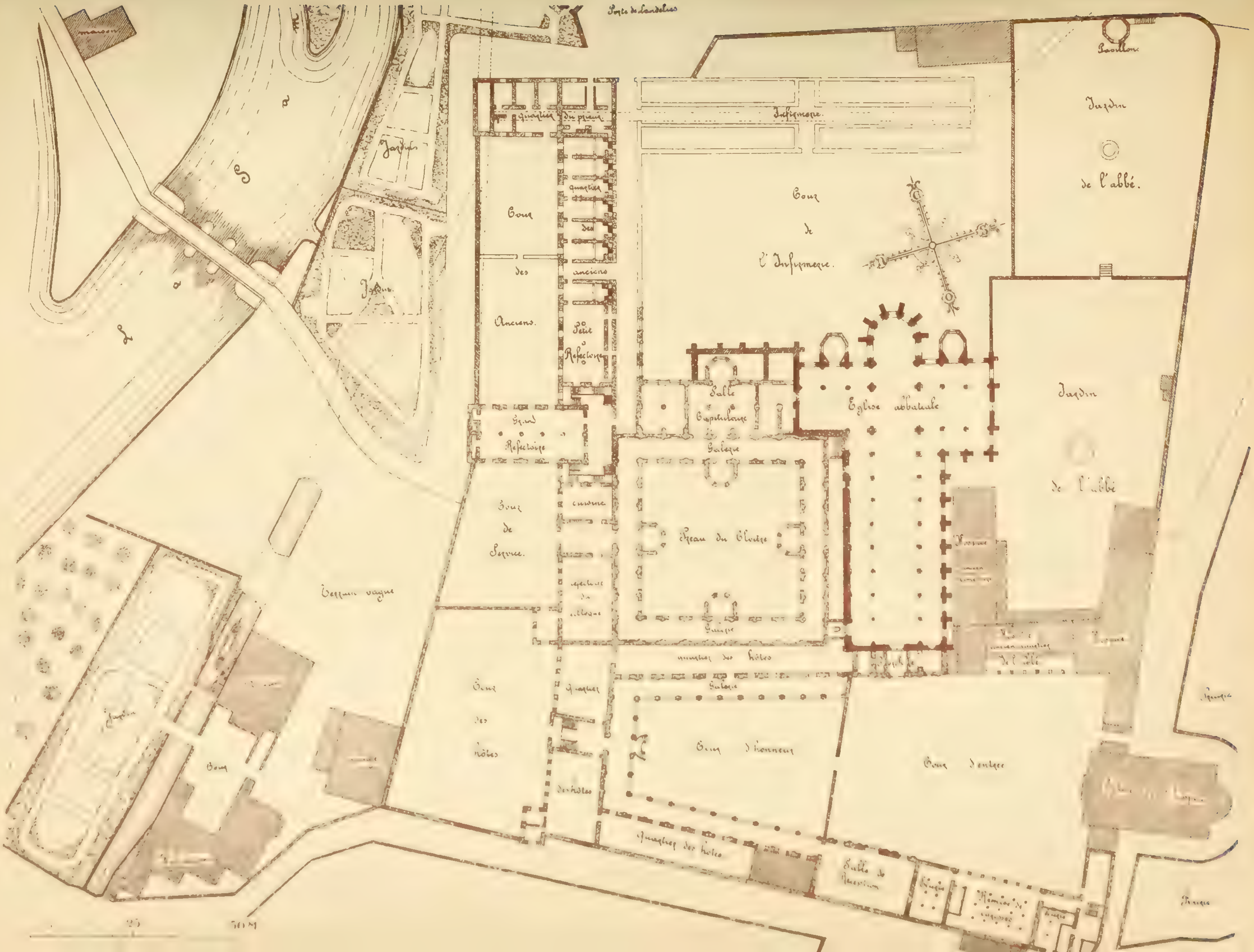
1. V. L. Devillers, *Annales du Cercle archéol. de Mons*, t. IV, p. 242. Le même document nous apprend qu'en 1225, l'évêque Hugues abandonnait à l'abbaye, pour lui servir d'infirmerie, la maison qu'il avait fait élever à côté du monastère.

2. *Chron. Aln.* fol. 10.

3. *Bulletin monumental*, 1852. — V. Les *Délices du pays de Liége*. — G. Lebrocquy, *Hist. de l'abbaye d'Aulne*.

4. Lebrocquy, *Hist. de l'abbaye d'Aulne*, p. 72.

1. V. P. Van Spilbeek, *Nouvelles recherches sur les armoiries de l'abbaye d'Aulne*, insérées dans les *Annales* du Cercle de Charleroi.


Porte de Landelies
Jardin de l'abbé.
Pavillon
Infirmerie
Cour de l'Infirmerie.
Quartier du prieur
Cour des Anciens.
Quartier des anciens
Petit Réfectoire
Grand Réfectoire
Salle Capitulaire
Église abbatiale
Jardin de l'abbé
Galerie
Préau du Cloître
Cuisine
Cour de Service.
Terrain vague
Quartier des hôtes
Galerie
Cour des hôtes
Cour d'honneur
Cour d'entrée
Quartier des hôtes
Jardin
Cour
25
50 M

d'Aulne a adopté pour ses armes celles de la famille de Marbais : *A la fasce d'argent accompagnée en chef de trois merlettes.* Il trouve une confirmation de cette opinion dans les armoiries qui ornent le manuscrit de la *Vie du bienheureux Simon, convers à l'abbaye d'Aulne*, illustrée en 1621 par le peintre Pierre Jouet, de Châtelet. La reliure et les pages de ce manuscrit sont ornées de trois écus, savoir : au centre, les armes généralement attribuées à saint Bernard, sans qu'on en connaisse bien l'origine : *De sable, à la bande échiquetée de sable et d'argent, à deux traits ;* puis, à dextre : l'écu du prélat Van der Velpen, abbé d'Aulne en 1621 : *D'argent, à la croix de sable cantonnée de quatre merlettes de même ;* et enfin, à senestre, les prétendues armes de Marbais : *De pourpre, à la fasce accompagnée en chef de trois merlettes*, qui seraient devenues celles d'Aulne.

Ne faudrait-il pas voir dans ces armes aux trois merlettes en fasce les armes de

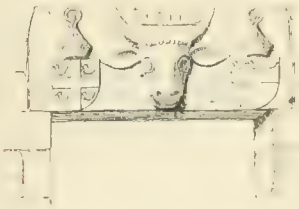


Fig. 3. Linteau de la porte du logis du meunier.

la famille Desfontaines, à laquelle appartenait la famille de saint Bernard ? Le père de saint Bernard était écuyer de Fontaines en Bourgogne, et de nombreux descendants de sa lignée figurent sur des lames funéraires portant ces mêmes armoiries [1]. D'un autre côté, ce sont les mêmes armes, tout au moins en ce qui concerne les meubles, qu'on trouve sculptées et sommées de la crosse abbatiale au chevet de l'église de Fontaine-Valmont, qui dépendait de l'abbaye d'Aulne. M. Van Bastelaer les définit ainsi « *d'azur, à la bande d'argent surmontée de trois merlettes de même* [1] », et il ajoute que M. Niffle-Anciaux possède un sceau à ces armes, surmonté du mot Alne.

La porte du logis du moulin de l'abbaye a pour linteau une curieuse pierre sculptée : au centre une tête de bœuf, surmontée d'une banderole au millésime 1611, aux côtés de celle-ci, l'écu de Van der Velpen défini plus haut, et l'écu à la fasce et aux trois merlettes, l'un et l'autre sommés de la mitre et de la crosse abbatiales.

Les bâtiments claustraux.

Les bâtiments claustraux, en grande partie détruits aujourd'hui, furent l'œuvre de l'abbé Louant ; leur dédicace eut lieu sous son successeur, en 1758. Ils furent construits sur des proportions grandioses et aménagés d'une manière somptueuse par les soins d'un architecte resté inconnu, et que nous soupçonnons être Dewez, l'auteur des derniers bâtiments des abbayes d'Orval, d'Helyssen et de Bonne-Espérance, des châteaux de Mariemont, de Laeken et de Seneffe.

Ces bâtiments enveloppaient quatre cours successives (v. pl. XIX). Nous avons déjà parlé de la basse-cour ; la poterne donnait accès à la cour d'entrée du quartier abbatial. Vaste et bien bâti, celui-ci est encore conservé à peu près tel qu'il fut élevé au siècle dernier par l'abbé Scrippe. A gauche s'élève le bâtiment des écuries et remises, daté de 1768 par le chronogramme suivant :

A JOSEPHO ANTISTITE PRECLARO EDIFICIVM ERIGEBATVR.

Les écuries encore conservées attestent que l'abbé d'Aulne était en état d'offrir à

1. V. *Saint Bernard et le château de Fontaines-les-Dijon*, par l'abbé Chamton, Dijon. Union typographique, 1891.

1. *Documents et [illegible] de la Société archéologique de Charleroi*, t. X, p. 187.

ses hôtes une large hospitalité. Elles offrent au rez-de-chaussée et à l'étage une vaste salle dont les voûtes reposent sur un quinconce de colonnes en pierre.

A droite était le quartier abbatial ; dans les bâtiments modernes est englobée une aile du quartier, que borde une galerie et qui date de 1772, comme l'indique cet autre chronogramme :

A JOSEPHO PRÆSVLE OPVS HOC CONSTRVITVR EODEM

Plus loin, du même côté, se dresse l'imposante façade que l'abbé Louant a élevée devant la façade gothique de l'église (v. fig. 17). Le cloître, dit Schayes [1], « était encore embelli, d'un côté, par la grande entrée de l'abbaye, beau pavillon orné de pilastres composites, et en face de cette dernière par le portail de l'église, à deux ordres de pilastres, ioniques modernes et composites, couronnés d'un fronton triangulaire avec acrotères portant une croix et deux vases. »

Un portique, remplacé plus tard par un grillage, séparait la seconde cour de celle du quartier des hôtes, qui est entièrement rasé. Cette cour était bordée sur trois côtés de bâtiments de style Louis XV, à deux rangs de fenêtres cintrées s'encadrant entre des pilastres. Nous n'en décrirons pas les somptuosités ; il devait rappeler quelque palais romain.

Au delà existait une quatrième cour. La façade postérieure du quartier des hôtes qui la bordait (et qui se voit fort bien

Fig. 4. — Vue perspective du cloître (restitution par l'auteur).

dans la vue de l'abbaye que contiennent les *Délices du pays de Liége*), était ornée d'un balcon : elle avait grand air avec ses deux pavillons extrêmes, couverts en dômes aux lanternons octogones. L'un de ces pavillons subsiste et porte un chronogramme.

EXTRVCTOR DOMINVS LOVANT PRÆSVL.

[1] *Histoire de l'architecture en Belgique*, t. I, p. 209.

Le jardin de l'abbé était orné de fontaines et à son extrémité, contre le mur de clôture, s'élevait et subsiste un pavillon du XVIe siècle, qui est un savoureux morceau d'architecture digne de restauration.

Le cloître (fig. 4), également démoli, était très large et très élevé ; les deux galeries contiguës à l'église étaient plus richement appareillées de pierres et de marbres ; les deux autres, plus anciennes, étaient tracées sur le même plan. Ces galeries mesuraient 45 mètres de longueur. Les voûtes atteignaient 8 mètres de hauteur et il avait fallu, à cause de leurs proportions gigantesques, isoler du collatéral des nefs la galerie qui le longeait, par un couloir à l'air libre. Dans les murs opposés au préau s'ouvraient de fausses portes encadrées d'un bandeau de pierre de taille à bossages et de pilastres supportant les retombées de voûtes d'arête. Les galeries étaient surmontées d'un étage à fenêtres carrées avec croisillons.

Au milieu de chaque galerie s'ouvraient en demi-octogone des chapelles (dites des Quatre-Saints), et au centre du préau s'élevait une fontaine. Sous le sol des cloîtres se trouve une série de tombeaux de la fin du siècle dernier encore inexplorés [1].

Les trois réfectoires d'Aulne sont cités comme remarquables par l'auteur des *Délices du pays de Liége* et aussi par Albert Lenoir, dans son *Architecture monastique*, d'après Dom Martène et Dom Durand. On conserve presque entier le principal (v. fig. 5) (le réfectoire du maigre), avec ses voûtes sphériques à pendentifs en briques, portées par des arcs en pierre, sur des colonnes en petit granit d'ordre dorique, aux fûts monolithes. L'un de ces fûts s'est brisé en deux par une fente longitudinale ; et ce, assure-t-on, sous l'action des flammes qui consumèrent les précieux manuscrits de la bibliothèque, flammes que le général Charbonnier attisait avec son épée. Cette belle salle mesure 26 mètres de longueur, 12 de largeur et 8 de hauteur. Elle était précédée d'un vaste vestibule et de deux majestueux escaliers, de deux mètres d'emmarchement, conduisant au vestibule de l'étage qui précédait la bibliothèque, établie au-dessus du réfectoire et riche de 40,000 volumes.

A côté du réfectoire du Maigre, du côté de l'Est, était le réfectoire du Gras, à peu

Fig. 5. Grand réfectoire.

près semblable ; de ses voûtes imposantes, on ne voit plus que les beaux culots en pierre qui recevaient leurs retombées ; il est longé par un couloir étroit et obscur, dont la destination reste inexpliquée. Le réfectoire de colloque occupait, avec la cuisine, l'aile septentrionale longeant le cloître (v. pl. XIX).

La salle capitulaire était semblable au réfectoire principal, mais augmentée, vers l'Est, d'un exhèdre encore debout, semblable aux chapelles du cloître. Ses larges voûtes posaient au centre, comme celles des réfec-

1. Notamment celui de D. Philippe, natif d'Herchies, mort en 1791 et celui de D. Paternotte.

toires, sur quatre colonnes dont on voit encore les socles.

Le dortoir, qui était dans le prolongement du croisillon Nord de l'église, ne mesurait pas moins de 42 mètres de longueur ; il s'étendait jusqu'à la bibliothèque, au-dessus de toute l'aile orientale des bâtiments claustraux. On voit encore dans le mur d'about du transept Nord une porte à plate-bande appareillée en crossette, curieux spécimen de ce genre d'ouvrage au XIIIe siècle. C'est par là que passaient les moines, se rendant la nuit du dortoir dans l'église pour chanter matines ; ils descendaient par un escalier disposé dans le transept, et qui devait être en bois. Le couvent comptait, au temps de sa prospérité, une soixantaine de religieux.

Il reste d'importants vestiges du *Quartier des Anciens*, qui tourne vers la Sambre les ruines de son opulente façade, percée de larges et très hautes fenêtres, garnies jadis de meneaux à doubles croisillons. Là étaient ménagées des cellules ou plutôt des appartements séparés à l'usage des vieux moines, ayant célébré leur jubilé de cinquante ans de religion ([1]). Chaque baie éclairait un des six quartiers privés, érigés à l'opposite des réfectoires, leur faisant pendant à côté de la grande entrée centrale, et ayant chacun une porte sur le grand et haut couloir qui prolongeait la galerie septentrionale du cloître. Ces quartiers communiquaient entre eux par une porte au rez-de-chaussée ; chacun avait sa cheminée et, dans le fond du compartiment oblong, au-dessus de la porte ouvrant sur la galerie, un privé et un escalier ; celui-ci menait à un entresol planchéié, régnant sous des voûtes sphériques à pendentifs, et qu'éclairait la partie supérieure des grandes fenêtres. J'ignore la destination de l'étage supérieur.

Le Quartier des Anciens aboutissait au Quartier du Prieur, formant l'angle au Nord-Est de l'enceinte ; sur le côté oriental s'élevait l'infirmerie, aujourd'hui entièrement détruite.

Le Quartier des Hôtes fut élevé en 1731, ainsi que l'atteste le chronogramme cité plus haut, qui se lit encore sur le bâtiment en forme de tour, resté debout à l'angle Nord-Ouest des ruines, seul vestige du fameux Quartier des Hôtes dont il formait un des avant-corps. Seul aussi, il témoigne authentiquement, par sa déposition épigraphique, du rôle princier de Louant dans ses constructions fastueuses, qui, par leur luxe, soulevèrent la réprobation des moines et auraient, paraît-il, inspiré des remords à l'abbé lui-même à la fin de sa vie.

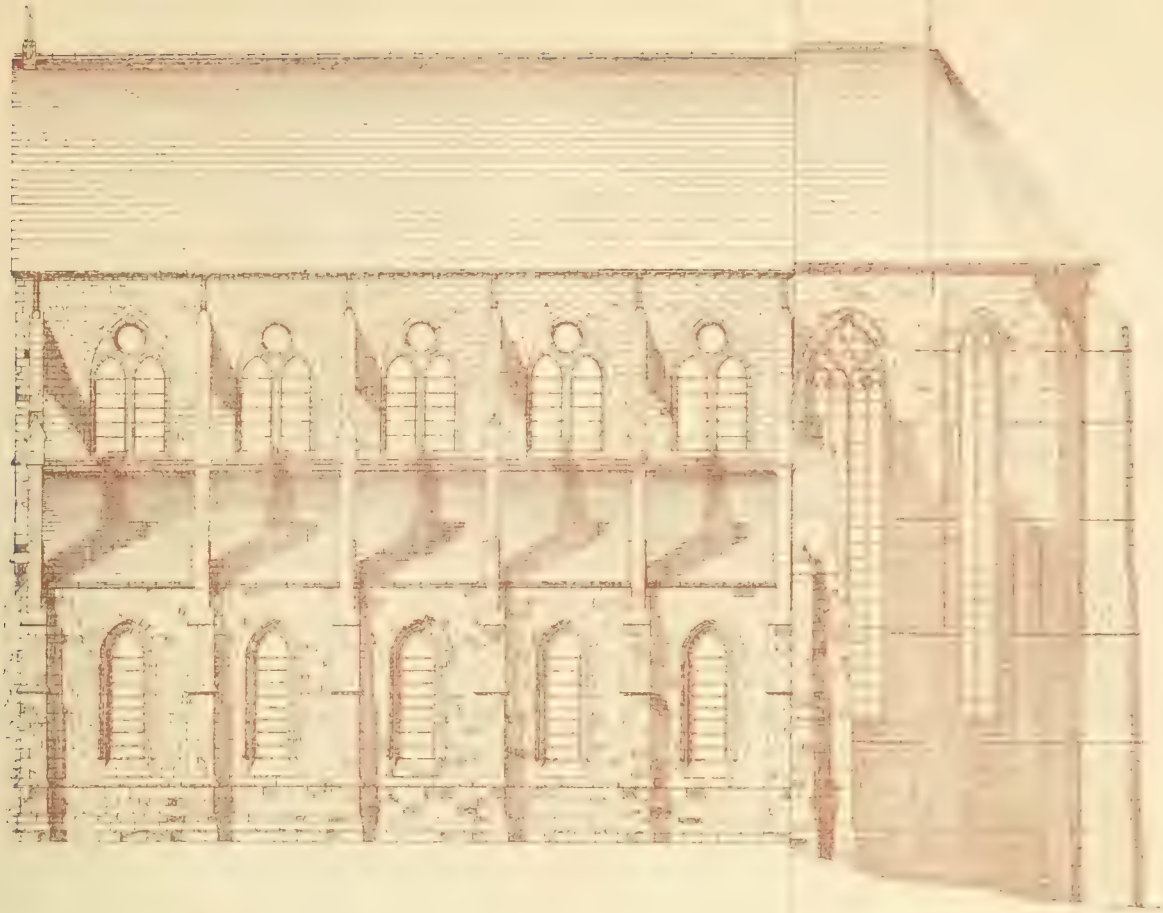
Mais il faut remarquer que les autres parties de ces bâtisses gigantesques, les cloîtres et la salle capitulaire, les réfectoires avec le Quartier des Anciens, sont d'une époque différente : ni les hauteurs d'étages, ni le profil des moulures, ni le style des détails, ne concordent avec celui de ce précieux fragment du palais destiné aux étrangers. D'autre part, une vue de l'abbaye accompagnant la description de l'abbaye d'Aulne que contiennent les *Délices du pays de Liége*, montre que, lorsqu'elle fut gravée, ce dernier existait déjà, mais non le nouveau réfectoire, le nouveau dortoir, ni le grand bâtiment des anciens. Ces constructions paraissent remonter à peu près au milieu du siècle. L'édition des *Délices* est datée de 1740. Louant fut abbé de 1728 à 1753.

L. Cloquet.

(A suivre.)

1. Telle est du moins l'opinion générale. La désignation de Quartier des Anciens se retrouve dans les documents du siècle dernier retrouvés par M. l'abbé Boulmont, qui, le premier, a donné son vrai nom au dit quartier sur son *Plan des ruines*, si utile aux touristes.

EGLISE



L. Cloquet Architecte.

EGLISE ABBATIALE DE NOTRE-DAME D'AULNE

Facade meridionale (restitution.)

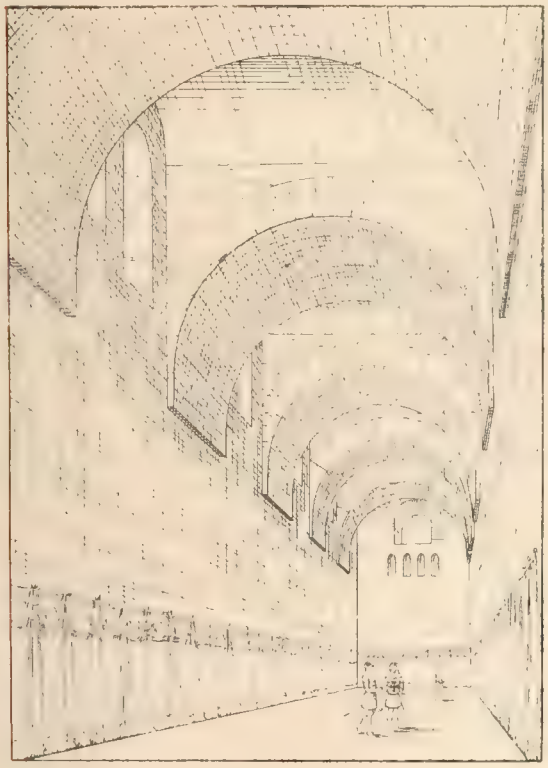
Coupe longitudinale (restitution)

L. COIX, ET AL. DIRECT.

Mélanges.

La voûte gothique.

LA communication faite à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, le 6 mai 1898, par M. Max van Berchem, à propos des fondations du phare d'Alexandrie, a donné lieu, de la part de M. Dieulafoy, à quelques observations (1).



Palais de Tag-Eivan.

Les arguments tirés de la situation excentrique du donjon comme de sa dimension ne sont pas décisifs. Dans les fortifications bien étudiées, fussent-elles d'une antiquité très reculée, on constate que les ingénieurs militaires plaçaient le donjon dans le voisinage immédiat de l'enceinte. Il y a en faveur de cette disposition des raisons techniques nombreuses et excellentes au cas présent. Quant à la dimension de la courtine répondant au côté du donjon, elle est une fonction de la portée très dangereuse des projectiles de la défense. Elle devait donc peu varier aussi.

Enfin, M. Van Berchem, se rapportant à l'opinion de M. Quicherat au sujet de la voûte ogivale qui devait supporter la base du phare, la combat en même temps, motif pris que les voûtes articulées sont d'invention française et caractéristiques de notre architecture ogivale.

Eglise abbatiale de Tournus.

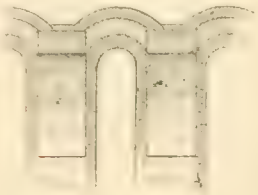
Cette affirmation n'est-elle pas un peu hasardée ?

Deux monuments, l'un de l'époque des Achéménides, l'autre des Sassanides, situés, le premier dans le Fars à Sarvistan, l'autre à l'Ouest de Suse, et nommé le Tag-Eïvan, présentent la même particularité que les édifices ogivaux.

Le Tag-Eïvan, par exemple, se compose de piliers ou de contreforts puissants réunis dans le sens longitudinal par des arcs-formerets entre lesquels s'élèvent des murs de clôture percés

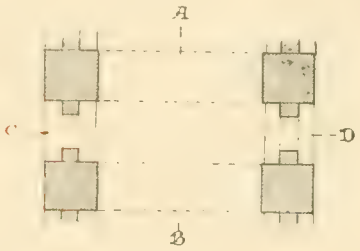
1. V. *Travaux des Soc. Savantes*, p. 321.

de fenêtres. Dans le sens transversal et entre les piliers qui se font face, on a bandé des arcs doubleaux dont la poussée est contrebutée par les contreforts. Ce sont les nerfs de la voûte.



Coupe transversale sur CD

Il restait à compléter la fermeture. Les architectes perses y étaient arrivés en tournant des voutains dont les naissances s'appuyaient sur



Plan au niveau H

l'arête des doubleaux et étaient construits sans l'aide de cintres.

On le voit donc, il s'agit bien d'une véritable voûte articulée construite suivant le principe qui

Coupe longitudinale sur AB

deviendra caractéristique de l'architecture ogivale, mais qui semble avoir été porté tel quel d'Orient en Occident bien avant le XIIe siècle, puisqu'on le trouve à l'église de Tournus.

M. Dieulafoy.

La nouvelle cathédrale de Harlem.

L'ARCHITECTE de la cathédrale de Harlem, M. Joseph Théodore Cuypers, fils de l'éminent architecte Cuypers, dont la Hollande fêtait, l'année dernière, le jubilé avec tant d'éclat, a bien voulu nous adresser le travail que M. Thomson vient de publier sur la nouvelle construction (1). Ce petit livre est tout à la fois l'histoire de l'édifice non achevé encore, la description de la cathédrale accompagnée de planches, et une sorte de dissertation sur le symbolisme qui a présidé à la disposition générale et au décor de la bâtisse. Une étude de cette nature ne peut être que très utile. Si, comme j'ose l'espérer, la cathédrale nouvellement érigée à Harlem doit avoir la durée des cathédrales du moyen âge qui, plus ou moins, lui ont servi de type, ce livre, en consignant des dates certaines et en faisant connaître les intentions de l'architecte, rendra un service signalé aux archéologues et aux historiens de l'avenir. Il les dispensera du travail et des recherches auxquels nous devons nous livrer pour déchiffrer dans les monuments du passé et dans les documents qui s'y rapportent leur histoire ; il ne permettra pas d'oublier les artistes qui y ont apporté leur labeur.

La nouvelle cathédrale St-Bavon, d'après les renseignements qui nous sont donnés et les planches que j'ai sous les yeux, est un monument important.

Le plan terrier est harmonieux et bien conçu ; l'ensemble est heureusement pondéré. Son ordonnance doit répondre à un double but, l'église étant en même temps cathédrale et paroissiale ; et tout d'abord, il y a lieu de féliciter l'architecte et les promoteurs de l'œuvre, d'avoir orienté correctement ce lieu de prière.

A s'en rapporter au livre de M. Thomson, la conception de l'édifice aurait eu pour point de départ et pour type fondamental la cathédrale de Tournai ; toutefois je dois ajouter que l'examen des planches et du plan semble prouver que, si tel a été le point de départ, l'architecte,

1. *De nieuwe Kathedrale Kerk « St-Bavo » te Haarlem, Bouwgeschiedenis, constructie en symboliek*, door M. A. Thomson, Pr. Haarlem, H. Coebergh, 1898.

chemin faisant, s'en est notablement éloigné, très volontairement sans doute. Il ne pouvait en être autrement : les proportions sont différentes, le style n'est pas le même, et les matériaux diffèrent également ; l'architecte, par une prédilection en quelque façon nationale, a employé la brique dans les masses ; dans les détails il ne s'en sert que concurremment avec d'autres matériaux, dont plusieurs richement colorés, ont pour objet de produire un effet de polychromie.

Voici, pour donner une idée de l'importance de la construction, les mesures de quelques-unes des dimensions principales :

Longueur de l'édifice, dans l'œuvre, et à l'exclusion des deux tours qui flanquent la façade, 100 mètres.

Largeur du transept qui est peu saillant, m. 42.29.

Largeur de la nef centrale m. 12.23.

Espace entre les piliers dans cette nef, d'axe en axe, m. 10.

Au point d'intersection de la grande nef et du transept s'élève une coupole à la hauteur de 70 mètres ; dans la nef du milieu, les clefs de voûte se trouvent à 22 mètres au-dessus du sol. A la façade occidentale, deux tours massives couronnées de flèches s'élèveront à 70 mètres de hauteur.

Le vaisseau est divisé en trois nefs, avec un chœur spacieux, autour duquel règne un déambulatoire. Le chevet est formé par une couronne de sept chapelles rayonnantes ; celle du centre à l'Orient, est, suivant les traditions constantes du moyen âge, consacrée à la sainte Vierge ; elle est flanquée de deux tourelles rondes.

Deux grandes chapelles viennent aboutir au transept: l'une, au Nord, la chapelle de la Sainte-Famille, a 20 mètres de long; l'autre, au Midi, est consacrée au T.-St-Sacrement; elle a 23 mètres de longueur. De chaque côté de l'église, entre le transept et le narthex, sont logées trois chapelles assez spacieuses. Chacune de ces six chapelles a son saint titulaire. Enfin d'amples sacristies et des bâtiments de service sont établis au Midi, longeant la chapelle du Saint-Sacrement.

Telle est l'ordonnance générale de l'édifice. Des planches en phototypie donnant une vue intérieure du chœur, un aspect de la nef latérale nord, une vue extérieure de l'ensemble du chevet et des chapelles rayonnantes, prise du côté nord, et un détail de la partie supérieure du chevet pris du Midi, donnent une fort bonne idée de l'ensemble ainsi que des parties du monument déjà achevées.

Comme il vient d'être dit, dans toutes les parties essentielles de l'œuvre, l'architecte s'est servi de préférence de la brique ; mais d'autres matériaux sont employés avec discernement, en vue surtout de produire un effet décoratif. C'est ainsi que les fûts des colonnes isolées de la grande nef sont en granit vert poli, ce qui doit donner certainement une grande richesse et un accent particulier à ces supports. Dans les détails de caractère purement ornemental, la *terra cotta*, terre cuite, est largement employée; la dureté et la force de résistance de la terre cuite rendant son usage particulièrement recommandable dans un climat humide et froid. Pour la même raison l'architecte a donné la préférence à la mosaïque sur la peinture murale. Enfin, dans les vitraux et dans l'ensemble du décor, on s'est attaché à une ordonnance raisonnée où le symbolisme prend une large place ; cette préoccupation mérite assurément une entière adhésion. Espérons que dans l'exécution des travaux décoratifs elle aboutira à un plein succès.

La nouvelle cathédrale St-Bavon, quoique privée encore de ses tours et d'une partie des travaux décoratifs qui viendront l'orner à l'intérieur, a été consacrée cette année le 22 mai, fête de saint Athanase. Puisse cet édifice réaliser bientôt jusque dans ses moindres détails, la pensée de l'architecte qui l'a conçu, et devenir ainsi pour les catholiques de la ville de Harlem, un foyer lumineux autant qu'intense de vie religieuse.

J. HELBIG.

Piscine dans l'église cathédrale Saint-Bénigne de Dijon.

La *Revue de l'Art chrétien* m'a déjà fait l'honneur de publier une notice historique et descriptive de moi, sur l'ancienne église abbatiale, aujourd'hui cathédrale Saint-Bénigne de Dijon (1). Parlant,

1. Tome VI, 5e et 6e livraisons, 1856.

dans cet article, de la restauration réussie en perfection qu'a faite de l'édifice croulant M. Charles Suisse, architecte du gouvernement à Dijon, et terminée en décembre 1892, j'avais mentionné d'un mot la piscine découverte dans le sanctuaire. L'enlèvement partiel de la boiserie laisse visible aujourd'hui ce joli morceau d'architecture, et j'en offre une reproduction inédite aux lecteurs de la *Revue*.

Le sanctuaire de Saint-Bénigne se compose de trois travées parallèles et d'une abside à trois pans sans déambulatoire ; construite par l'abbé Hugues d'Arc à la fin du XIIIe siècle, après l'écroulement de l'église romane du XIe, cette partie de l'édifice est d'un beau style, ferme et pur ; la sculpture peu prodiguée, mais mise là où il faut, est excellente. Sous la clé absidale s'élevait le maître autel, ce qui, au moyen âge, est sa place consacrée ; au début du XVIe siècle, l'abbé Claude de Charmes l'entoura de six colonnes de cuivre surmontées d'anges portant des candélabres, belle et noble disposition toute française, détruite vers 1720, pour faire place à une gloire de plâtre s'irradiant en rayons de bois doré. Du moins, le maître autel demeura-t-il en son lieu, mais au Concordat, on imagina de le placer au centre du transept ; M. Suisse l'a reculé à la première travée du sanctuaire.

La piscine se trouve du côté de l'Épître, bien entendu, et dans la dernière travée parallèle. Il est facile de se rendre compte au vu de la photogravure ci-contre, qu'elle a des dimensions importantes et presqu'inusitées, $1^{m}74$ de largeur, sur $3^{m}60^{c}$ de hauteur. On remarquera certainement le beau tracé du fenestrage, une de ces combinaisons que le moyen âge a prodiguées par milliers, et toujours réussies avec une géométrie impeccable.

Et ici se place une observation déjà faite par moi, mais que je ne perdrai jamais l'occasion de répéter, parce qu'elle est essentielle à retenir pour la parfaite intelligence de l'art médiéval. Il me paraît manifeste, en effet, que l'architecte n'a pas donné à la piscine de Saint-Bénigne les proportions et le calibre d'une fenêtre ordinaire ; ainsi, les deux lancettes ont trop peu d'importance, tandis que l'arrangement des trois trilobes en a trop ; enfin la moulure ou solin est plus ressentie que ne le comporte la fonction. Est-ce à dire qu'il y a là une faute de tracé? Pas le moins du monde, seulement le maître de l'œuvre n'a pas voulu que sa piscine eût l'air d'une fenêtre murée ; il lui a donc donné le caractère, l'échelle d'un monument adventice et, bien que faisant corps avec la structure, participant autant du meuble que de la construction.

On a dit que l'architecture ogivale était une cristallisation ; si l'on a voulu exprimer par là qu'elle obéit à une loi de développement rythmé, rien de plus exact, et on le peut dire, d'ailleurs, de toute architecture digne de ce nom. Mais cette cristallisation ne s'opère pas suivant une loi géométrique fatale, les éléments s'associent au contraire disciplinés par une volonté intelligente et une raison flexible. C'est une harmonie où les rythmes varient à l'infini suivant les fonctions, et c'est précisément ce qui donne à l'art ogival cette souplesse, cette vie, cette diversité dans l'unité qui en font l'impérissable beauté.

J'ai déjà touché dans la *Revue* à cette question de la transformation que, dans les œuvres du

moyen âge, subissent les formes architecturales quand elles s'adaptent aux monuments adventices et aux meubles. C'est une des lois du style ogival, que n'a cessé de proclamer Viollet-le-Duc et que l'on ne devrait jamais méconnaître.

La piscine de Saint-Bénigne, à laquelle je reviens pour terminer, a été restaurée avec un vrai talent par feu Jules Schanoski, de Dijon, sous la direction de M. Suisse. Les deux têtes de retombée sont entièrement l'œuvre de l'imagier dijonnais et feront illusion, quand les années auront amorti la blancheur de la pierre récemment travaillée.

Henri CHABEUF.

Samuel et Nathaniel Buck ;

Artistes-Graveurs topographiques. — Leur Œuvre, leur Méthode et leur Style. —

PARMI les artistes-graveurs qui nous ont laissé des travaux, utiles et remarquables tout à la fois, de leur art en ce qui concerne l'archéologie et l'architecture, mention spéciale est due aux frères Samuel et Nathaniel Buck, qui ont vécu au siècle dernier.

Il est assez étrange que, — si l'on fait abstraction des petites notices biographiques publiées dans les Encyclopédies, dans les Biographies universelles, et dans les Vies des artistes-graveurs, — notices copiées presque textuellement l'une de l'autre, — les biographies proprement dites de ces grands artistes archéologues n'aient jamais été faites.

Notre objet, dans ces quelques lignes, est d'offrir, autant que possible, quelques détails à nos lecteurs, et de mettre sous leurs yeux des spécimens du travail, d'abord de Samuel, et puis des travaux exécutés en collaboration avec son frère, — Nathaniel n'ayant jamais gravé isolément, — et d'indiquer la méthode qu'ils ont suivie pour la publication de la colossale collection réunie en 42 années d'un travail assidu qu'il faut mettre à leur actif. Parmi leurs gravures, qui forment trois gros volumes in-folio, il se trouve un grand nombre de vues de paysages ou des aspects de nos grandes villes — Londres et la cité de Westminster, Birmingham et autres, — ou bien de vieux châteaux ; les autres planches, cependant, nous intéressent davantage, puisqu'elles représentent des abbayes, des prieurés, des couvents, des monastères, tels que les frères Buck les ont vus et qui ont été démolis ou qui depuis sont tombés graduellement en ruines.

A ce point de vue surtout, les illustrations des Buck ont une valeur toute spéciale pour l'archéologue et l'antiquaire, d'autant qu'au bas de chaque gravure est imprimée, outre la dédicace, l'histoire abrégée de l'établissement religieux qui forme le sujet du dessin, avec l'indication des

Reculver abbey (Kent) en 1735. (Gravé par Sam. et Nath. Buck.)

revenus à la date de la Réforme, et les noms des propriétaires. Généralement ces illustrations sont dédiées aux propriétaires mêmes des biens de ces établissements.

Samuel naquit en 1696 ; et dès l'âge de 15 ans, il grava seul ses dessins, jusqu'à ce que, parvenu à l'âge de 30 ans, son frère pût l'aider dans le dessin et la reproduction des paysages et des monuments ; dans les 27 années qui suivirent, ils ont formé la célèbre et importante collection connue aujourd'hui sous le nom de *Buck's Antiquities*.

Nathaniel mourut plusieurs années avant Samuel, mais aucune des Encyclopedies et Bio-

graphies qui font mention de ces deux artistes ne donne de date [1]. La plupart de ces notices citent Nathaniel incidemment seulement dans les articles consacrés à Samuel; aucun détail sur leur jeunesse n'a trouvé place dans les livres que nous avons consultés, aucun renseignement sur leur éducation, ni sur leur lieu de naissance.

Leur Méthode.

POUR produire une collection aussi considérable de vues topographiques, les deux frères, à partir de 1727, ont visité les endroits choisis par comtés, prenant tout un district à la fois, sauf pour le Berkshire, le Kent et le Yorkshire : ce dernier comté fut entrepris par Samuel. En ce qui concerne les villes, deux vues de Plymouth, une d'Ely, une de Berwick-on-Tweed, et une de Birmingham, ont été l'objet du travail pendant un été, pour le dessin, et de l'hiver suivant, pour la gravure, comme on verra, du reste, dans le tableau que nous donnons plus loin.

Au cours de l'hiver ils gravaient les vues d'après les croquis qu'ils avaient pris. Les dessins et les gravures étaient toujours terminés en déans les douze mois.

En présence des grandes difficultés de transport qui existaient de leur temps, des risques de rencontrer les voleurs de grand chemin, du confort incertain de l'accueil rude mais cordial pourtant, des auberges, on doit considérer comme un fait heureux pour l'histoire des monuments ecclésiastiques, que ces hardis voyageurs aient pu terminer sans encombre une tâche aussi considérable.

Leur Style.

LES dessins de Samuel sont quelquefois assez rapidement exécutés, mais beaucoup d'entre eux sont très soigneusement achevés, à l'encre, et même légèrement teintés. Une vue d'Oxford n'a jamais été gravée; en 1886, l'on conservait ce précieux dessin au n° 53, Fleet Street, dans une maison qui portait autrefois l'enseigne *The Golden Buck*, et qui se trouvait sur la maison des artistes à Warwick Street, Golden Square, St-James', jusqu'en 1730. On comprend aisément le jeu de mots de cette enseigne.

1. Nathaniel mourut, toutefois, après 1753.

Dans l'interprétation des dessins, la gravure est d'une exécution raide, le fond et l'avant-plan étant accusés par des tailles légères avec peu d'ombre. Les parties principales, cependant, des dessins étaient traitées avec énergie, les ombres étant très vigoureuses. La perspective et les détails laissaient généralement beaucoup à désirer, quoique à tout prendre la représentation donne une excellente idée de l'ensemble.

L'impression produite par les gravures donne l'opinion que l'effet général souffre de l'intensité des ombres ; mais si on les compare à d'autres artistes du même genre, les Buck l'emportent de beaucoup. En réalité ils n'ont jamais eu de rivaux.

Leur Œuvre.

Yorkshire, ...	1711-25	« Samuel Buck, del. et sculp. »
Lincolnshire et Nottinghamshire,	1726	
Cheshire, Derbyshire, et Lancashire, ...	1727	En collaboration.
Durham, et Northumberland, ...	1728	
Northamptonshire, Oxfordshire, et Warwickshire, ...	1729	En collaboration des deux frères.
Bedfordshire, Buckinghamshire, Cambridgeshire, Huntingdonshire, et Rutlandshire, ...	1730	
Herefordshire, Shropshire, Staffordshire, et Worcestershire,	1731	
Gloucestershire, Monmouthshire, et Wiltshire, ...	1732	
Berkshire, ...	1733	
Dorsetshire, Hampshire, et l'Ile de Wight, ...	1734	
Kent, ...	1735	
2 Grandes vues de Plymouth,...	1736	
Hertfordshire, Middlesex, Surrey, et Sussex, ...	1737	
Essex, Norfolk, et Suffolk, ...	1738	

(Après cette dernière date ils publièrent : Garden Court, Middle Temple),

Cumberland et Westmoreland,...	1739	En collaboration.
Le Pays de Galles (Sud), ...	1740-1	
» » (Nord), ...	1742	

Vinrent en même temps 63 vues, plus grandes ; il y en avait 20 autres, gravées plus tard, savoir :

Ely, ...	1743	En collaboration.
Berwick-on-Tweed, ...	1745	
Richmond (Yorkshire), ...	1749	

(deux vues).

Les fameuses gravures des cités de Londres et de Westminster parurent la même année. La

série fut terminée par une seconde grande vue de Birmingham exécutée en 1753.

Leur signature était parfois « S. et N. Buck, delin. et sculp^t », suivie de la date, et parfois, « Sam. et Nathl Buck delin. et sculp^t », mais très rarement les deux noms se trouvent écrits au complet.

Toutes ces gravures furent publiées de nouveau en 1774, en trois gros volumes in-folio, avec notices historiques et un double portrait des deux artistes, gravé d'une manière remarquable par R. Houston d'après J. Highmore. La série complète des gravures se vendait, au début, £ 48 aux abonnés. Ceux-ci étaient en assez grand nombre.

Quelques-uns des dessins des Buck ont été exposés à Londres en 1768, et en 1774, et à l'Academy en 1775. Onze vues de villes furent achetées, à Londres, en 1882, à des prix fort élevés. Le British Museum a la plupart des gravures en double; il possède aussi un exemplaire des trois volumes in-folio.

Worksop Priory, Notts, en 1726. (Gravé par Sam. Buck.)

Détresse et mort de Samuel Buck.

TOUT comme le célèbre artiste-graveur Hollar, Samuel n'a pu, malgré son talent et le grand succès de son œuvre remarquable, échapper à la pauvreté. Les frais considérables nécessités par la production des gravures et par les voyages à la recherche d'antiquités, absorbèrent en grande partie ses ressources. La vieillesse étant survenue, sa main perdit sa charmante souplesse et son frère n'était plus là pour lui venir en aide. Son œuvre était complète et son nom assuré pour les générations futures. Mais il était devenu si pauvre, qu'en février 1779, parut dans le *Gentleman's Magazine* un appel au public en sa faveur. A cette date les fonds pouvaient être remis chez les propriétaires de plusieurs auberges et magasins, comme aussi chez l'éditeur de la publication.

La réponse à cet appel fut généreuse, mais Samuel ne vécut plus assez longtemps pour jouir de la libéralité du public. Il est mort au mois d'août de la même année, à l'âge de 83 ans, ayant survécu plusieurs années à son frère, auquel il ressemblait beaucoup. Il fut enterré dans le petit cimetière de l'église St-Clément Dane, à l'extrémité orientale du Strand, à quelques pas de l'endroit où il a vécu en dernier lieu.

JOHN A. RANDOLPH.

Musées locaux d'art décoratif.

OUS extrayons quelques lignes remarquables d'un article de M. de Fourcaud dans la *Revue d'arts décoratifs*, à propos des relevés de peintures murales anciennes au salon de 1898.

« Il ne se passe guère d'années, maintenant, où ne paraissent au Salon des transcriptions minutieuses de peintures murales du moyen age retrouvées sous le badigeon et pleines de leçons opportunes, de vitraux, de pavements, de sculptures enluminées, conservant une saveur d'origine et témoignant d'immémoriaux principes d'art. L'élite grandit des jeunes hommes cherchant à prendre conscience du passé national, afin de marcher plus sûrement à l'avenir. De combien de richesses, la fausse éducation italo-latine, répandue depuis la Renaissance, nous avait dérobé jusqu'au sentiment ! On s'occupe encore bien peu, dans nos écoles, de l'œuvre de nos ancêtres, mais on commence à reconnaître que la production française originale ne date point d'hier, et c'est déjà l'ombre d'une

efficace résipiscence. Récemment, un distingué professeur de l'université, M. L. Sudre, publiait, à l'usage des écoliers, un excellent recueil de morceaux littéraires choisis des périodes médiévales. On n'en est plus tout à fait, dans l'enseignement secondaire, à renier les manifestations, toujours nobles, souvent sublimes, de nos artistes de l'âge gothique et de l'âge roman. Les congrès annuels des sociétés savantes de la province à la Sorbonne et à l'École des Beaux-Arts, les congrès français d'archéologie, tenus, chaque année, dans une ville différente, les travaux constants des Académies provinciales, les *Revues* spéciales de Paris et des départements [1], élargissent le cercle des études et mettent les résultats des enquêtes individuelles à la portée de tous. Nous voyons avec une joie profonde le mouvement s'accentuer. Il n'en est pas de plus utile.

En chaque région, je voudrais qu'un Musée fût institué où l'on centralisât, non pas seulement des documents archéologiques originaux, mais aussi les relevés très précis, clairement ordonnés par séries, de tout ce qui subsiste des œuvres de nos aïeux : plans, coupes, états actuels, perspectives, détails, et, au besoin, projets de restauration des édifices religieux ou civils ; dessins complets et en couleurs d'après les peintures murales, les verrières, les mosaïques, les carrelages historiés, les pierres tombales ornementées et à effigies, les pièces de ferronnerie, de menuiserie et d'orfévrerie recueillies dans les églises ou chez les particuliers. On joindrait à cet ensemble graphique des moulages de chapiteaux, de bas-reliefs, de trumeaux, de linteaux, de tympans sculptés et de statues empruntées aux monuments régionaux. Ce Musée se composerait à petits frais au moyen d'allocations annuelles, judicieusement et méthodiquement employées. On serait surpris, au bout de peu d'années, de l'intérêt tout explicite qu'il offrirait. Ses salles ne seraient en rien des conseillères de pastiche : elles seraient des révélations de données, de disposition et de pratiques mieux faites souvent pour nous séduire et nous guider que les thèmes factices introduits plus tard par les italiens et les italianisants. Le malheur est que les compagnies d'archéologues s'inspirent, en général, dans leur mode de collectionner, de vues étroites et peu pratiques. Plusieurs villes possèdent des collections d'objets communément exposés sans ordre. Je n'en vois pas une seule où l'on ait songé à grouper dans un local quelconque l'entière évocation de l'art provincial.

On a, je ne l'ignore pas, un mot commode pour combattre une proposition semblable : « C'est un Musée de copies que vous demandez dans nos principaux centres. » Eh bien, oui ! Je demande un Musée de copies d'œuvres décoratives, témoignant du répertoire de chaque zone, et un musée de moulages en même temps, sur le modèle du Trocadéro. Les peintures sont éparses et, qui pis est, de jour en jour, elles disparaissent. Des reproductions scientifiquement — je veux dire scrupuleusement — exécutées en sauvegarderaient le souvenir précis et permettraient d'avoir sous les yeux le cycle des conceptions décoratives des différentes époques. Tout ce que comporte un enseignement d'art, en des genres différents, aurait là sa représentation. Les érudits ne manqueraient point d'aller analyser les originaux sur place, mais ils trouveraient, dans ces concentrations provinciales, les indications précieuses, avec des facilités de comparaison, et les simples passants pourraient prendre aussi des notions à la pipée.

Songez, d'ailleurs, à ce que seraient à la longue de tels Musées à Dijon, à Clermont-Ferrand, à Avignon, à Toulouse, à Poitiers, à Lille ! A quel point l'attention serait éveillée et éclairée ! Le vieux génie français, sous ses formes locales, se dévoilerait d'une netteté nouvelle et fertile en suggestions...

1. Y aurait-il présomption à croire que l'auteur a daigné comprendre *in petto* la *Revue de l'Art chrétien* parmi les « Revues spéciales » auxquelles il veut bien faire une allusion fugitive ?

Correspondance.

Italie.

Florence : Le Tabernacle d'Orcagna ; les Médaillons d'Or San Michele ; la Manufacture royale de pierres dures ; le Kunsthistorisches Institut ; le Musée della Vecchia Firenze. — Sienne : Travaux de restauration. — Pistoia : La fresque de l'église San Domenico. — Rome : Réformes projetées dans la législation sur les œuvres d'art ; la Vierge au voile de Raphael ; les tableaux de Raphael à l'exposition d'Urbino.

FLORENCE. Il serait facile d'écrire une correspondance d'Italie en prenant pour unique sujet les erreurs commises par les journaux, par des publications périodiques plus graves et même par des écrivains qui ont fait paraître des volumes sur les arts en Italie. L'habitude des notes rapides n'est certes pas une spécialité de notre temps pas plus que celle de copier, sans contrôler, ce que d'autres ont dit précédemment, mais il est visible que ces coutumes entrent de plus en plus dans les mœurs de beaucoup de ceux qui écrivent soit pour le plaisir d'écrire, soit par profession.

J'ai lu, par exemple, dans un journal de Paris, que le merveilleux tabernacle d'Orcagna à Or San Michele était en grave péril, et que pour le sauver d'une ruine imminente, il n'était que temps d'intervenir.

Le voyageur qui a donné cette grave nouvelle est certainement entré dans l'église d'Or San Michele ; il a vu autour du tabernacle une clôture et il en a conclu que le monument était sur le point de s'écrouler.

Si ce voyageur s'était donné la peine de prendre quelques renseignements, il aurait su que le tabernacle, quoique en place depuis 1359, est très solide et que la clôture a été nécessitée par les travaux de réfection du parquet de marbre qui entoure le monument. Il aurait su également que, depuis plusieurs années, quelques artistes de la manufacture royale de pierres dures de Florence travaillent à refaire les ornements qu'Orcagna a introduits dans les marbres et qui, par l'effet du temps, se sont désagrégés.

Je prépare pour la *Revue de l'Art chrétien* un travail spécial sur Or San Michele, j'entrerai alors dans des détails sur ce genre d'ornement ; pour l'instant je me contente de faire remarquer que la décoration des colonnettes torses et de quelques autres parties du tabernacle, n'est pas en mosaïque d'émail, comme on le dit généralement, mais en simple verres dorés et coloriés, ce qui n'est pas du tout la même chose. J'ai pu étudier à loisir des pièces détachées du tabernacle et me rendre ainsi un compte exact des procédés d'Orcagna.

Le tabernacle d'Or San Michele m'ayant donné l'occasion de parler de la manufacture de pierres dures, je vais donner sur cet établissement quelques renseignements nouveaux en partie.

L'origine de l'atelier officiel peut être fixée vers le milieu du XVIe siècle, mais depuis longtemps déjà l'industrie d'art des pierres dures était pratiquée à Florence. Le plus important travail de la manufacture est la chapelle des Princes de l'église Saint-Laurent, que les grands-ducs de Médicis firent construire pour recevoir leurs tombeaux ; quoique du XVIIe siècle, la chapelle est d'une grande majesté funèbre, maladroitement ternie par un plafond plus récent.

Comme il arrive souvent dans les arts, ce n'est pas son meilleur ouvrage qui a donné la célébrité à la manufacture ; elle doit sa popularité à ces tables, travail d'incrustation *intarsio* étonnant comme difficulté vaincue, fastueux, mais sans effet sur l'esprit ; le renom de cette fabrication était telle au XVIIe siècle, que lorsque Louis XIV fonda, dans l'enclos des Gobelins, la manufacture royale des meubles de la couronne, il fit venir des lapidaires de l'atelier grand-ducal.

A la longue, cependant, on a compris que ces fameuses tables étaient surannées, et il s'est fallu de peu que la manufacture ne fût supprimée, comme le furent jadis à Florence l'*Arazzieria medicia* et l'atelier de la simili-porcelaine des Médicis.

Une manufacture d'art officielle n'a en effet que deux raisons d'être : la première d'acclimater ou de perfectionner un art dans le pays, la seconde de pourvoir à la décoration des édifices de l'État. Depuis longtemps l'industrie privée de

la mosaïque de Florence a atteint la perfection et les palais sont amplement pourvus ; la manufacture allait donc disparaître, lorsque *per fortuna* on eut l'idée de la transformer. L'*intarsio* et le *commesso* — ouvrage exclusivement fait de pièces de rapport, des statuettes par exemple — furent à peu près abandonnés, et les habiles artistes de l'atelier furent employés aux réparations des ouvrages de marbre, de métallurgie décorative, d'orfévrerie, de mosaïque, de céramique, etc.,etc., appartenant à l'État et aux édifices publics.C'est ainsi que la manufacture royale a restauré la chapelle des fonts-baptismaux de Sainte-Justine de Padoue, les tombeaux de la Certosa d'Ema, le pavement du baptistère de Pise, les seize médaillons d'Andrea della Robbia tombés lors du tremblement de terre de 1895, qui a détruit un côté du grand cloître de la Certosa d'Ema et nombre d'autres objets.

La voie qui lui a été ouverte d'une façon si intelligente assure à la manufacture des travaux à perpétuité.

Si le tabernacle d'Orcagna m'a amené à la manufacture de pierres dures, l'église d'Or San Michele me conduit également à relever une inconcevable erreur qui se perpétue de volume en volume et que je trouve même dans des publication récentes.

Tous ceux qui connaissent cette singulière église d'Or San Michele, savent qu'à l'extérieur elle est décorée de statues de saints, fournies par les *Arti*, corporations d'arts et métiers, sauf une seule, donnée par la *Mercanzia*, qui n'était pas un *Arte* mais une sorte de juridiction supérieure, à la fois chambre et tribunal de commerce. Au-dessus de chacun de ces saints patrons, *Avvocati* des corporations, se trouve un médaillon avec l'écusson de l'*Arte*.

Je ne sais pas quel est l'écrivain à courte vue qui, le premier, a imprimé que *tous* ces médaillons étaient des Robbia, mais cet écrivain a été cru sur parole, par presque tous ceux qui ont écrit sur Or San Michele ; quelques-uns cependant ne mentionnent que certains médaillons comme ouvrages des Robbia, pas un seul ne dit exactement ce qui en est.

Des quatorze médaillons, trois seulement sont de Luca della Robbia : La *Madone et l'Enfant* de l'art des médecins et apothicaires ; *les Outils*, de l'art des charpentiers, menuisiers, etc. ; *le Lis* de la *Mercanzia*. Un quatrième médaillon, celui de l'art de la soie, est sans doute d'Andrea della Robbia. Enfin un cinquième, celui des bouchers, est moderne et sort de la fabrique du marquis de Ginori, à Doccia, près de Florence.

Les neuf autres médaillons *n'ont jamais été faits en céramique ;* ils sont simplement peints à fresque et tels qu'on les voit ils datent d'une cinquantaine d'années environ.

Il n'est pas besoin d'être du métier pour distinguer une fresque d'une pièce de terre cuite émaillée, mais il est plus simple de copier un autre que de lever les yeux pour regarder, et c'est ainsi que les erreurs se perpétuent.Celle que je signale n'a pas une importance majeure, mais elle donne bien la note de la façon dont un trop grand nombre d'écrivains parlent des œuvres d'art de l'Italie.

La cité, qui a déjà tant de Musées, possède un Musée de plus, le *Museo della Vecchia Firenze*.

Il est établi dans le grand cloître du couvent de San Marco, une des élégantes constructions de Michelozzo, et renferme des objets recueillis dans la démolition du *centro*, centre de la cité,où se trouvaient le ghetto et le marché vieux, si pittoresques mais en même temps si malsains.

Nous reviendrons sur le nouveau Musée ; pour le moment je ne puis que le signaler. Il contient une quantité de pièces d'architecture, de sculpture, de peinture et de fragments de tout genre des XIVe, XVe siècles et d'une partie du XVIe.

Dans un corridor qui desservait les cellules des novices, on voit, au-dessus des portes, des figures de dominicains par Fra Bartolomeo (1475-1517) ; ces portraits, presqu'inconnus jusqu'à présent,sont très beaux et dignes du grand peintre qui les a peints.

Le Musée a été organisé avec beaucoup de goût et d'intelligence par M. Carocci,inspecteur des monuments nationaux.

Une nouvelle institution a été fondée à Florence sous le nom de *Kunsthistorisches Institut ;* elle est digne d'une attention très particulière.

Un certain nombre de personnes de l'Allemagne, de l'Autriche et de la Suisse ont eu la

pensée de créer à Florence un institut libre pour l'étude de l'histoire de l'art ; un capital a été formé par souscription, et les souscripteurs se sont de plus engagés à verser une cotisation annuelle. Deux érudits distingués, M. le docteur Brockhaus et M. le docteur Warburg, ont été nommés, le premier directeur et le second inspecteur de l'Institut.

A première vue on pourrait croire que le nouvel Institut comporte des conditions d'admission et un enseignement ; il n'en est rien, et c'est là son originalité.

L'Institut offre gratuitement à ceux qui veulent s'instruire, une salle d'étude, une bibliothèque et des documents graphiques, estampes et photographies autant que possible inédites.

Les bibliothèques publiques de Florence sont bien fournies de livres d'art ; elles accordent le prêt extérieur très libéralement, mais, pas plus que les autres bibliothèques, elles ne sont en mesure d'acquérir toutes les publications intéressantes sur les arts et leur histoire qui paraissent en Europe.

Les habiles photographes de Florence ont des collections nombreuses et remarquables, mais il reste bien des photographies à faire.

Le *Kunsthistorisches Institut* a pour but de combler ces lacunes autant que ses ressources le permettent ; elles sont présentement assez modestes mais suffisantes cependant pour que la direction ait pu constituer un premier noyau très solide déjà. Elle a du reste l'espoir que l'exemple des généreux donateurs sera suivi lorsque l'Institut sera connu davantage.

M. Brockhaus laisse chacun libre de diriger ses études ; il n'intervient que pour faciliter les travaux lorsque son appui est nécessaire.

L'Institut n'a pas encore de publication particulière ; il est fort probable que bientôt il aura un semblable organe ; en attendant le directeur s'applique à faire paraître, dans les revues spéciales, les travaux qui lui paraissent utiles à connaître.

Voilà une création qui méritait non seulement d'être signalée, mais qui devrait servir d'exemple.

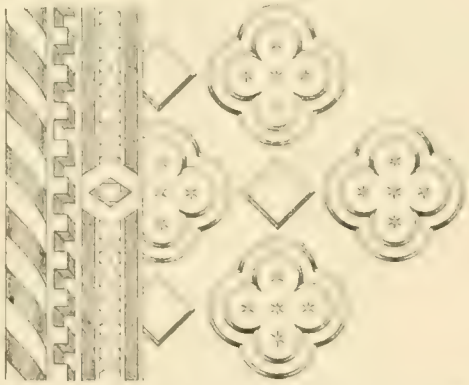
Sienne. D'importants travaux de restauration et de nettoyage ont été entrepris dans la cité.

Dans la salle dite *del Pellegrino* de l'hôpital Santa Maria della Scala, situé sur la place du Dôme, on a nettoyé les fresques exécutées par Domenico Bartoli vers 1450 ; ces peintures étant recouvertes d'une couche graisseuse de poussière, de fumée et de nitre, l'opération a été particulièrement difficile.

La Madone peinte, en 1537, par Bazzi, dans la chapelle extérieure du palais communal, était dans un état déplorable ; on vient de nettoyer et de consolider les fragments qui subsistent de cette peinture restée trop longtemps exposée à l'humidité et aux intempéries des saisons.

Le baptistère de Saint-Jean attenant au Dôme a subi bien des outrages depuis qu'il a été commencé vers la fin du XIVe siècle ; il va autant que possible être remis dans son état primitif l'autel, de style baroque, sera changé; la tribune reprendra son ancienne forme, et les fresques du XVe siècle par Vecchietta seront remises en lumière.

Pistoia. — L'église San Domenico a été construite au XIVe siècle; elle était, selon l'usage,



Fresque ornementale, XIVe siècle. (Église San Domenico à Pistoia)

décorée de fresques qui, presque toutes, ont été badigeonnées ou grattées. Sous la couche de chaux du chœur on a découvert une décoration intéressante, en ce sens qu'elle est en partie formée d'ornements, ce qui est rare au XIVe siècle. Toute la paroi n'était pas nettoyée la dernière fois que j'ai été à Pistoia ; il est bien possible qu'on y trouvera des figures, mais en tous cas l'ornement joue dans cette fresque un rôle important, et c'est pourquoi j'en ai fait faire un dessin.

Le fond est d'un beau rouge ; le champ des rosaces est gris-clair, les sertis sont d'un gris plus foncé, les étoiles sont noires.

Les bandes de la bordure sont en fonds brun rouge, gris, rouge vif ; les petits ornements sont en blanc, vert et noir.

L'effet est très harmonieux. A San Domenico comme dans bien d'autres églises, on s'est contenté, pour le moment, d'enlever le badigeon sur une partie de la surface ; c'est une façon d'attirer l'attention sur la paroi et de la faire respecter.

Rome. — La législation sur l'exportation des œuvres d'art antérieures au XIXe siècle n'est pas uniforme pour toute l'Italie, du moins en ce qui concerne la taxe de sortie. Ainsi la sortie de Rome est taxée à vingt-et-un pour cent de la valeur, tandis que pour le reste du royaume elle n'est que de un pour cent, l'exportation étant partout soumise à l'autorisation préalable.

Rome est toujours soumise aux édits du cardinal Pacca, le ministre du pape Pie VII, mais la jurisprudence sur l'application de ces décrets n'est pas fixée et a donné lieu à des arrêts contradictoires en ce qui concerne surtout les entraves à l'exportation et la nature des objets dont la sortie est prohibée.

Le gouvernement a, par suite, mis à l'étude l'application d'une taxe de sortie unique pour tout le royaume et une refonte des édits de Pacca, dont une partie est tombée en désuétude et dont une autre partie, celle qui touche aux anciennes galeries particulières soumises au régime fidei-commissaire, a déjà été modifiée en principe.

Remarquons que les édits Pacca n'émanent pas tous de ce ministre ; le cardinal a généralement codifié de 1815 à 1825 les dispositions prises antérieurement dans l'intérêt de la conservation des œuvres d'art.

Nous avons mentionné, dans le numéro de mars dernier, l'apparition de deux tableaux attribués à Raphaël par leurs propriétaires ; voici encore non un tableau complet, mais un fragment que des juges compétents donnent à Raphaël.

M. Ugo Fleres, vice-inspecteur au ministère de l'Instruction publique d'Italie, a découvert dans les réserves de la galerie nationale de Rome, une peinture qui, après avoir été débarrassée des retouches qui la recouvraient, lui a paru être de Raphaël.

Le fragment représente l'Enfant JÉSUS, de la sainte famille, dite *La Vierge au voile*, conservée au musée du Louvre.

Cette peinture a été commandée à Raphaël vers 1512 par le cardinal Riario pour l'église Sainte-Marie du Peuple à Rome ; ensuite elle fut envoyée à la *Casa Santa* de Lorette ; puis elle fit retour à Rome ; de là elle fut envoyée à Paris.

M. Ugo Fleres prétend que la *Vierge au voile* du Louvre n'est qu'une copie et que le fragment de la galerie nationale de Rome est l'original de Raphaël, mais M. Ugo Fleres n'explique pas comment ont pu disparaître la Vierge et saint Joseph !

Nous lui laissons, bien entendu, la responsabilité de son opinion.

Que l'Enfant JÉSUS soit semblable à celui de la *Vierge au voile*, ce n'est pas douteux, mais que le tableau du Louvre soit une copie, voilà ce qu'il faut démontrer !

Le fragment faisait partie jadis de la galerie Torlonia.

Les attributions des peintures dans les inventaires et les catalogues des collections particulières sont bien souvent sujettes à caution. Pour Raphaël, comme pour d'autres peintres, on constate habituellement trois formules :

De l'école de Raphaël,

De Raphaël,

De la main de Raphaël.

La seconde formule paraît signifier que l'ouvrage peut être de Raphaël ou qu'il lui est généralement attribué ; la troisième formule indique que de l'avis du propriétaire la peinture est absolument du maître.

Jusqu'à présent le fragment de la galerie nationale était classé dans la catégorie la moins avantageuse.

On sait que la galerie nationale a été formée dans ces dernières années par la réunion des galeries Torlonia, Corsini de Rome, et par les tableaux invendus du Mont de piété ; à ce premier fonds sont venus se joindre d'autres tableaux.

La Galerie nationale est installée dans l'ancien palais Corsini à la Lungara, acquis par l'État.

Après la vente de l'immeuble, le prince Tomasso Corsini a fait don à l'État de ses tableaux, estampes et bibliothèque.

Cette munificence n'est pas assez connue.

Et puisque je suis amené à parler des œuvres de Raphaël, il me semble à propos de mentionner les tableaux qui ont figuré l'an passé à la *Mostra internazionale Raffaelesca* organisée à Urbino. Je donne les noms des propriétaires et les prix demandés pour les tableaux à vendre.

— *La Madone de la Casa Taddei*, propriétaire M. Francesco Giuseppe Bertocci à Rome.

— *Le portrait de Taddeo Taddei*, même propriétaire.

— *Le portrait du duc d'Urbino Francesco della Rovere*, propriétaire M. Giuseppe Delmati à Milan. Prix: 350,000 lires.

— *Ève et Adam au paradis terrestre*, propriétaire M. Dante Coltelli à Bologne. Prix: 100,000 lires.

— *Sainte Famille* signée, propriétaire M. H. Mireur à Marseille. Prix: 500,000 lires.

— *La Madone et l'Enfant*, propriétaire M. Pietro Cereza Costa à Plaisance. Prix à débattre.

— *Sainte Famille avec saint François*, propriétaire M. Alessandro Maggiori à Fermo. Sauf ce dernier ouvrage, qui est simplement attribué à Raphaël, les autres seraient, d'après leurs propriétaires, des tableaux authentiques.

L'exposition d'Urbino avait été faite à propos de l'inauguration d'un monument à Raphaël; en très grande partie la *Mostra* montrait des photographies, des copies et des gravures ; elle avait aussi une section consacrée aux écrits sur Raphaël.

A cette occasion, il y a lieu de remarquer que non seulement aucune bibliothèque de l'Europe n'a tenté de réunir la littérature à laquelle Raphaël a donné lieu, mais qu'il n'existe même pas de ces écrits, une bibliographie complète et tenue à jour : n'y a-t-il pas là de quoi tenter un amateur ayant des loisirs et le culte de Raphaël ?

GERSPACH.

Le saint Suaire.

NOTRE distingué correspondant de Rome, Mgr Battandier, nous a envoyé une photographie du Saint Suaire, dont nous avons parlé dans notre dernière livraison (1). Il y a joint quelque mots que nous reproduisons.

Cher Monsieur,

Je suis bien en retard avec vous et avec l'excellente *Revue de l'Art chrétien*, ne vous ayant pas encore envoyé une seule communication. Mais faute avouée est à moitié pardonnée et quand vous recevrez prochainement un envoi, j'espère être pardonné tout à fait.

En attendant je vous adresse une photographie du Saint Suaire de Turin qui, bien qu'elle ne porte pas l'estampille de la commission, est parfaitement authentique. Seulement l'exemplaire que j'avais à ma disposition étant un positif, j'en ai fait tirer un négatif pour l'impression du cliché original.

Il y aurait bien des choses à dire sur cette image, mais je laisse la chose à plus compétents que moi. Toutefois il me paraît difficile d'admettre le miracle, d'abord parce que la tradition n'en parle nullement, et ensuite parce que la comparaison avec d'autres images achérotypes est loin d'être concluante. On prête au Vatican l'intention de faire photographier l'image du voile de sainte Véronique conservée au trésor de Saint-Pierre : je doute cependant que le projet aboutisse.

Veuillez agréer, Monsieur, la nouvelle assurance de mes sentiments tout dévoués.

Rome le 15 août 1898

D. Albert BATTANDIER.

Angleterre.

South Kensington Museum; Délai de la pose de la première pierre des nouvelles constructions. — Précieuse découverte à Bath. — Importants travaux à la Cathédrale de Bristol. — Les ornements celtiques au British Museum. — Prieuré historique à vendre. — Découverte intéressante à Hampton Court. — Vestiges Romains à Leicester. — Les Restaurations.

PAR suite de l'indécision au sujet des plans définitifs pour l'agrandissement du Musée de South Kensington, l'état des bâtiments en reste toujours là ! Nous attendons toujours la pose de la première pierre des nouveaux bâtiments.

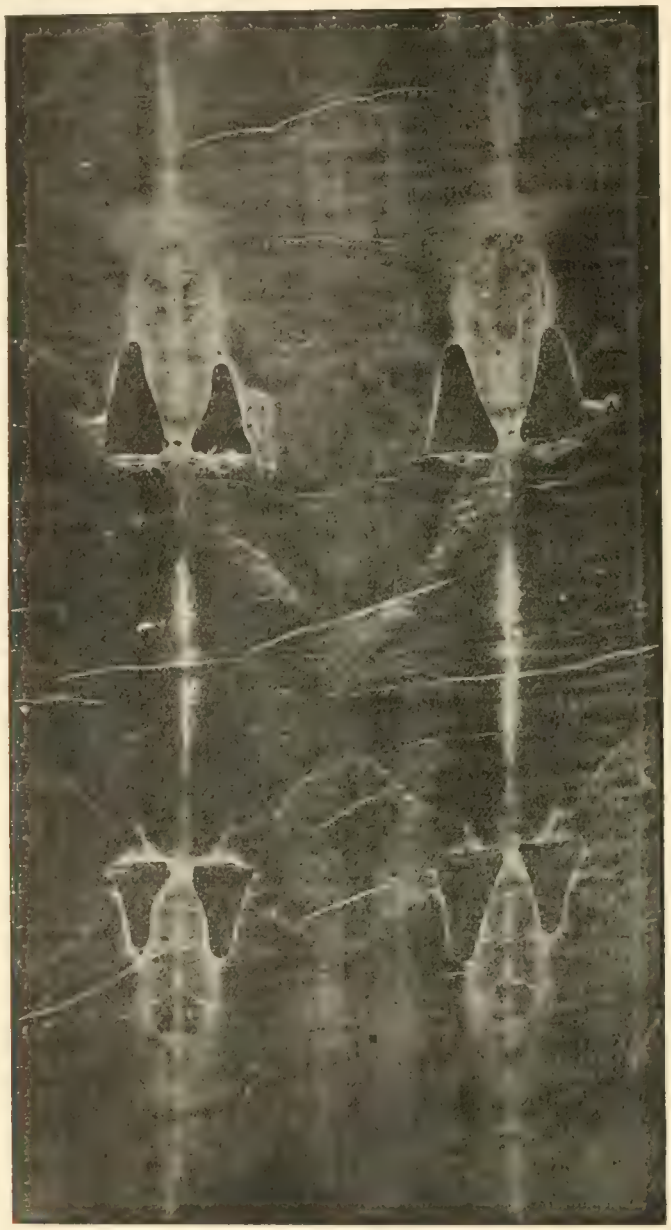
***

1. Voir p. 342.

Aux Bains Kingston, à Bath, on vient de découvrir une croix de consécration, en fonte du VIIe siècle. Elle est établie sur une plaque circulaire de 3 pouces, et porte les noms des quatre Évangélistes ; il s'y trouve une inscription latine, la date seule étant indéchiffrable. La découverte est absolument unique en Angleterre.

***

Un grand effort sera fait pour conserver l'ancienne et



Photographie du Saint Suaire de Turin.

historique église de Great Hampden. Elle appartient, en grande partie, au XIVe siècle ; mais ses parties les plus anciennes datent du règne de Jean-Sans-Terre.

***

Les Irlandais ont officiellement demandé que les ornements celtiques, conservés actuellement au Musée Britannique, soient restitués à leur pays d'origine, pour être placés au Musée national de Dublin. Si la demande est accueillie, cela créerait un précédent dont d'autres pays n'hésiteraient pas à se prévaloir.

***

A Ruabon (Pays de Galles), on vient de découvrir un monument composé de deux pierres debout, surmontées

d'une pierre transversale, qui renfermait une grande urne en terre cuite pleine de cendres humaines. L'urne est de forme circulaire, la base s'amincissant; le tout est richement décoré. Cet ensemble daterait d'il y a environ 2,000 ans.

***

Les excavations à Hampton Court nécessitées par des travaux de dessèchement dans la vallée de la Tamise, ont mis à nu les fondations de la vieille porte d'eau, construite par Henri VIII. Par cette porte, passaient les bateaux du roi. Les ouvertures sont encore parfaitement conservées, et les murs ont une épaisseur de 25 pieds. Ces fondations étaient autrefois dans le niveau du fleuve, et portaient un bâtiment élevé de plusieurs étages. Dans cette construction, la reine Marie garda prisonnière Élisabeth, qui y reçut secrètement la visite de Philippe II. Nous devons la démolition de cette tour au roi Guillaume III, qui la fit raser sous prétexte qu'elle obstruait la vue de ses fenêtres ! — On démolit peut-être pour des raisons encore plus futiles de nos jours !

***

A Leicester encore deux pavements romains ont été découverts, à une profondeur de 8 pieds. L'un d'eux offre une étendue de 13 pieds sur 10, l'autre de 12 pieds sur 7. Tous deux sont très bien conservés, d'un beau dessein, ressemblant aux autres découverts dans la même région, il y a quelque temps. Dans le plus grand pavé est représenté un paon, à la queue faisant la roue. L'endroit étant le site d'un forum, on présume, non sans raison, que ces pavés appartenaient à la maison du gouverneur ou bien au temple de Janus, qui y était tout près. On conservera les pavés intacts à la place qu'ils occupent.

***

Du 26 au 30 septembre aura lieu, à Bradford (Yorks.), une exposition ecclésiastique de Beaux-Arts et d'Éducation.

***

M. Walter Crane, cet artiste au crayon et au pinceau si remarquables, vient d'être nommé directeur d'art, au Collège d'Art à South Kensington. La nomination sera sans doute accueillie avec grande faveur.

***

Une nouvelle tour va être construite à l'église Saint-Pierre, à Derby, la plus ancienne église de la ville. L'architecte de la tour sera M. Lloyd, de Birmingham.

***

On annonce que le château historique « Haddon Hall » est en danger de s'effondrer, et qu'il sera nécessaire de construire des murailles en traverse pour le renforcer.

***

Une exposition de peintres français est ouverte actuellement au Guildhall. Le Lord Mayor et la Lady Mayoress ont fêté dernièrement les artistes qui y ont pris part.

***

La partie centrale du retable à la cathédrale de Winchester va être achevée, d'après les dessins de M. Bodley.

***

L'*Architectural Review* annonce qu'à Brooklyn, États-Unis, le riche tabernacle de l'église est secrètement relié par fil électrique, d'une manière invisible, au bureau de police le plus proche; de sorte que si des mains sacrilèges tentent d'ouvrir la porte du tabernacle, la police serait immédiatement avertie par les voleurs eux-mêmes ! C'est très américain assurément, et d'une combinaison d'autant plus heureuse que, comme on le voit, elle échappe à la publicité.

***

Plusieurs aquarelles et dessins de feu Sir Edward Burne-Jones ont été acquis par South Kensington Museum, à une vente chez Christie, et placés dans l'escalier conduisant à la bibliothèque d'Art. La plupart des dessins et des études ont été acquis à des prix fort élevés.

***

Le Chapitre de la cathédrale de Durham possédait un splendide Missel de Sarum, imprimé à Paris en 1514. Il y a plus d'un demi-siècle, ce livre fut volé par un inconnu. Dernièrement, un colis postal est arrivé à la bibliothèque du Chapitre. En l'ouvrant, on y découvrit le livre en question, intact, avec la « book-plate » du Chapitre. On ignore également l'auteur de cette restitution !

***

Le vieux prieuré d'Ardchattan, Écosse, où Robert Bruce tint Parlement, est à vendre.

***

Les journaux architecturaux de Londres donnent la biographie très détaillée de feu M. Garnier; le « *Builder* », particulièrement, rend hommage à l'illustre défunt, aussi bien dans la Nécrologie que dans le corps du journal.

***

Un Comité local s'est formé, en Écosse, pour procéder à l'acquisition, pour compte de la province, de l'Abbaye de Tintern et du vieux château historique de Raglan.

***

Les Restaurations.

La première partie des travaux de réparation, au Nord de l'église abbatiale de Croyland, est presque achevée; et le relèvement pour remettre d'aplomb le reste des murs sera entamé sans délai.

***

L'église de Ryther (Yorks.) sera réparée sous peu. C'est une construction saxonne, romane, du XIIIe et du XIVe siècle. Les Danois, il y a 1,000 ans, la fondèrent, mais

l'église actuelle a été commencée il y a huit siècles. L'arc à l'entrée du sanctuaire, une porte, et quelques pierres sculptées, de cette époque, existent encore. La nef est du XIIIe siècle, et l'église ne contient pas moins de cinq tombeaux datant de 1300 à 1520.

***

L'ancienne église écossaise de Bothwell est entre les mains des réparateurs, comme aussi celle de Ranworth, en Angleterre. Cette dernière offre un spécimen parfait d'ancien jubé avec calvaire. Avec l'église de Sheringham, elle est presqu'unique en ce pays ; ces églises conservent encore l'ancien Christ en croix au-dessus du jubé.

***

La somme de £ 4,000 va être consacrée à Kirton (Notts), à la réparation de l'église; le vieux beffroi isolé de Pembridge (Herefordshire) est l'objet d'une restauration projetée et devenue nécessaire. — L'église de Whitwick (Notts), vient d'être ouverte après sa restauration. — La chapelle, datant de 1342, d'Innerpeffray, appartenant aux rois branches de la famille Drummond (Perth, Strathallant et Innerpeffray), vient d'être restaurée. Les croix de la consécration de la chapelle y sont encore. — L'abbaye de Malmesbury (Wilts), qui se trouve dans un état de délabrement pitoyable, sera sous peu restaurée ; l'on propose même de rebâtir le chœur et trois travées de la nef. Les six autres travées de la nef servent actuellement d'église paroissiale.

***

Le doyen de la cathédrale de York fait un appel de fonds pour la continuation des réparations. Les travaux au Sud de la nef viennent d'être terminés, et l'échafaudage en a été enlevé pour le placer, pendant un an, à l'Est ; après ce délai, on entreprendra les réparations, devenues urgentes, à la façade principale, d'où plusieurs ornements viennent de tomber.

***

Les travaux de restauration à la cathédrale de Bristol, dont nous avons parlé dans une correspondance précédente, sont parvenus jusqu'à la chapelle des Berkeley, où on a trouvé, dans l'angle Sud-Ouest, unancien escalier conduisant à l'appartement du prêtre. Les trois fenêtres de l'escalier étaient masquées; on les a rouvertes. Le lierre a été arraché du mur, ce qui a permis de voir une tourelle à six pans, au riche crénelage. Des traces d'un contrefort et d'un bâtiment avoisinant, ont été mises à jour.

***

Les Articles et Illustrations remarquables depuis le Numéro précédent :

Articles : Sur les habitations anglaises dès leur origine (*Architect*, 12 août); Ce que pensent les Américains de l'architecture ecclésiastique (*Builder*, 13 août); Pugin (*Architectural Review*, juillet et août); Mobilier ecclésiastique abyssinien (*Id.*, août); Burne-Jones (*Builder*, 25 juin); Chantilly (*Id.*, 18 juin); Archéologie du district de Peterborough (*Architect*, 29 juillet); La Rochelle (*Id.*, 1er juillet); Architecture locale, — Glasgow (*Builder*, 9 juillet) ; Dundee (13 août); Villas romaines, leur construction et leur plan général (*Architect*); Églises cruciformes (*Builders' Journal*, 10 août).

Illustrations : Cathédrale de Peterborough (série dans *The Architect*, juin, juillet, août) ; Château de Dudhope, Écosse (*Builder*, 13 août); Mausolée, vue intérieure montrant l'arrangement ingénieux comme chapelle, avec autel, clôture et calvaire (*Id.*, 30 juillet); Fac-simile d'ancien plan de Barnstaple, North Devon (*Id.*) ; Église Saint-Alban, Southend, avec jubé et calvaire (*Architectural Review*, août); Maisons en bois à Chester, magnifiques exemples (*Architect*, 10 juin) ; Abbaye de Tintern (*Builder*, 2 juillet) ; Coffret en argent, ciselé et émaillé, excellente copie du style moyen âge (*Id.*,); Plaque en métal représentant « Le Royaume du Christ », fort gracieux (*Id.*) ; Maison en bois du moyen âge, à West Bromwich (*Id.*, 13 août).

JOHN A. RANDOLPH.

Londres, ce 12 août 1898.

Travaux des Sociétés savantes.

Société nationale des Antiquaires de France.— *Séance du 22 juin 1898.* — M. S. Berger donne lecture d'un mémoire de M. Vachez sur les peintures murales de l'ancienne Chartreuse de *Ste-Croix-en-Jarre (Loire).*

M. Michon lit une note du R. P. L. Molinier sur une imprécation gravée sur plomb, trouvée dans une tombe romaine du cimetière des *Officiales* à Carthage.

M. Marquet de Vasselot signale un dessin inédit représentant l'oratoire de Charlemagne, une des pièces d'orfèvrerie les plus célèbres de l'ancien trésor de Saint-Denis.

Séance du 29 juin.— Le président rend compte à la Société de la visite faite par le Bureau au doyen des associés, correspondant de la Société, M. Frédéric Moreau, qui atteint le 1er juillet prochain sa centième année. M. Moreau a fait lui-même les honneurs de son admirable collection d'antiquités, connue par la belle publication de l'*Album Caranda*,et le président lui a présenté, au nom de la Société, avec les vœux de ses confrères, un exemplaire de la médaille d'argent de la Société.

M. Adrien Blanchet lit un mémoire sur l'importance de certains noms de lieux pour la recherche des antiquités.

M. Ét. Michon donne lecture d'un mémoire de M. Julian sur les fouilles de M. Blumereau à Rom (Deux-Sèvres).

M. Cagnat donne lecture d'une note de M. le capitaine Espérandieu sur une inscription découverte à Briançonnet (Alpes-Maritimes), par M. Naumas, instituteur.

M. le Dr Capitan présente une pierre gravée sur laquelle se lit l'inscription :

Hoc sigilum Onesimi.

Séance du 6 juillet. — M. Daguin présente un petit bas-relief trouvé aux sources de la Seine et représentant une Vénus anadyomène.

M. Ch. Ravaisson-Mollien fait une communication sur la Vénus de Milo et le bas-relief représentant Mars et l'Amour.

M. Gaidoz communique la photographie d'un objet en bronze découvert dans le Puy-de-Dôme et qu'il estime être un manipule de légionnaire romain.

M. Gauckler communique plusieurs bijoux fabriqués encore aujourd'hui par une tribu juive de Moknin (Tunisie).

M. Cagnat communique plusieurs inscriptions récemment découvertes en Tunisie dans l'une desquelles figure la mention d'un *ordo Saraditanus.*

Séance du 13 juillet. — M. Babelon communique la photographie d'un camée sur lequel est figuré le buste d'un empereur romain, sans doute Julien l'Apostat,avec une inscription portant un nom de femme : ANTONINAE.

M. S. Berger donne lecture d'une note de M. G. Tholin, d'Agen, sur *un médaillon en plomb trouvé dans l'ancien cimetière de Ste-Livrade (Lot-et-Garonne).* Ce médaillon porte, d'un côté, une tête de Christ et, au revers, une inscription hébraïque : il doit dater du XVIe ou du XVIIe siècle.

M.Ch.Ravaisson-Mollien annonce la prochaine ouverture, le 19 juillet prochain, de la salle de moulages qu'il a organisée au Musée du Louvre. Il signale en même temps des parties modernes non encore reconnues du sarcophage d'Achille conservé au Musée du Louvre.

Séance du 20 juillet. — M. Gauckler fait une communication sur le type statuaire de Saturne africain, tel que le révèle une intaille récemment découverte à Haidra, en Tunisie.

M. Eude fait une communication sur une lettre de Jean II, roi de Portugal, adressée à Christophe Colomb.

M. Ét. Michon fait une communication sur une mosaïque du Musée britannique qui représente Hercule au jardin des Hespérides. Il signale en même temps deux inscriptions chrétiennes, provenant d'Amiens, et conservées dans le même établissement.

M. Babelon signale, au nom de M. Chanel, la découverte récente,à Bourg (Ain),d'une statuette de Vénus pudique, qui peut dater du Ier siècle de notre ère.

Séance du 27 juillet. — Il est donné lecture d'un mémoire de M. de Horigue, sur l'organisation du commerce en Batavie à l'époque romaine.

M. le comm. Mowat propose de restituer l'inscription du camée signalé à la dernière séance [BELISARIO] ET ANTONINAE, Antonina est la femme de Belisaire.

M. Babelon donne lecture d'une lettre du R. P. Delattre au sujet d'une auge funéraire romaine découverte dans l'île de Zembra.

M. Gauckler donne encore une note sur un sarcophage trouvé près de Porto-Farina offrant la représentation en haut relief des neuf Muses.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 27 mai 1898.* — M. Schlumberger communique une lettre de M. G. Millet, chargé d'une mission au Mont Athos, en compagnie d'un peintre, M. Roussin, chargé de copier diverses fresques. Il s'est mis à l'œuvre en s'occupant, à Lavra, du réfectoire et de l'église.

Prix Fould. — Ce prix (5,000 fr.), sur le rapport de M. Müntz, est partagé par moitié entre M. George Foucart, pour son ouvrage *L'Ordre lotiforme* (1), et M. Eugène Lefèvre-Pontalis, pour *L'Architecture religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons*, dont nous avons rendu compte (2).

M. Giry communique en 2e lecture un mémoire intitulé *Étude critique de quelques documents angevins de l'époque carlovingienne.* Il examine un diplôme de Charlemagne, de 769, en faveur de l'abbaye de Saint-Aubin d'Angers.

M. Cagnat communique, au nom de M. l'abbé Duchesne, directeur de l'École française de Rome, une découverte faite par M. Besnier, à Lambèse, d'une inscription romaine trouvée dans les ruines d'une salle soutenue jadis par des colonnes. Elle nous apprend que cette salle était le *tabularium* ou archives de la légion III Augusta, et que les employés aux écritures militaires s'y réunissaient pour tenir les séances de l'association funéraire dont ils faisaient partie. On y lit en outre le règlement même de cette Société de secours mutuels.

M. Babelon fait connaître deux monnaies de la ville de Medaba dans la Noabitide.

Séance du 10 juin. — M. Giry continue la lecture de son mémoire sur les chartes angevines. Il étudie les chartes apocryphes du temps de Charlemagne, provenant de l'abbaye de Saint-Aubin.

M. Oppert communique les résultats de ses recherches sur l'histoire d'Alexandre et surtout sur la date de sa mort, qui, jusqu'à présent, n'était pas exactement connue. D'importants textes cunéiformes trouvés à Babylone, où mourut Alexandre, permettent de fixer cette date au vendredi 11 mai julien, 6 mai grégorien, de l'an 323 avant J.-C. M. Clermont-Ganneau fait à ce sujet un rapprochement entre l'ère des Séleucides et celle d'Alexandre.

M. Delisle présente un ouvrage de M. A. Claudin, intitulé *The first Paris press, an account of the books printed for G. Ficker and J. Heynlin in the Sorbonne*, sur les origines de l'imprimerie parisienne et les ouvrages sortis du premier atelier installé à la Sorbonne.

M. Delisle présente deux autres opuscules de M. Claudin qui se rattachent à ses études sur l'histoire de la vieille typographie française.

M. Ph. Berger offre, de la part de M. Clerc, conservateur du Musée de Marseille, un moulage de l'inscription phénicienne récemment trouvée à Avignon, et acquise par le Musée de Marseille.

Séance du 17 juin. — M. P. Fournier fait une communication sur une œuvre inédite de la fin du XIIe siècle, le *Liber de vera philosophia*, dont le seul manuscrit connu, conservé jadis à la Grande-Chartreuse, a passé, depuis la Révolution, à la bibliothèque publique de Grenoble. L'auteur de cet ouvrage serait le célèbre Joachim de Flore, père de nombreuses sectes mystiques dont l'influence se fit sentir jusqu'au XVe siècle.

M. Oppert achève sa communication sur la chronologie de l'histoire d'Alexandre d'après les calendriers babyloniens. Il examine toutes les données historiques connues jusqu'ici et détermine les véritables dates à l'aide des documents nouveaux que lui fournissent les inscriptions cunéiformes.

Séance du 24 juin. — M. Héron de Villefosse offre deux mémoires de M. C. Jullian, professeur à l'Université de Bordeaux. Le premier est intitulé *La question des piles et les fouilles de Chagnon (Saintonge).* On entend par « piles » dans cette région une sorte de constructions romaines en forme de tours pleines, généralement quadrangulaires. M. Jullian pensait que c'étaient des monuments funéraires, et les fouilles de Chagnon, pratiquées au pied de ces monuments, ont confirmé son opinion.

Le second mémoire, qui a pour titre *Inscriptions de Provence*, contient des notes ou des copies d'inscriptions antiques tirées des papiers de feu M. l'abbé Albanès.

M. Héron de Villefosse présente ensuite la *Restitution d'une inscription latine de Flémalle* par M. Léon Halkin, professeur à l'Athénée de Mons.

M. Hamy présente, au nom de M. le duc de Loubat, un magnifique ouvrage, *Il Manoscritto messicano della S. congregazione di Propaganda fide, riprodotto in fotocromografia a spese de S. E. il duca di Loubat a cura della biblioteca vaticana.*

Il s'agit du célèbre *Codex Borgia.* C'est une large bande de peau de cerf, de 10 mètres de long sur 27 centimètres de haut, composée de quatorze pièces de différentes longueurs, collees ensemble et recouvertes d'une preparation blanchâtre. Il est replié en trente-neuf parties égales et forme

un volume à peu près carré. On n'en avait jusqu'ici que des copies défectueuses. Déjà, par le même procédé, on avait pu obtenir une magnifique reproduction du *Codex Vaticanus* n° 3773, que le même généreux donateur a offert à la bibliothèque de l'Institut en 1890. Bientôt cette collection sera enrichie par les fac-similés du *Vaticanus* n° 3738 et du manuscrit de la bibliothèque du Palais-Bourbon, dont M. Hamy rédige en ce moment le commentaire.

Le Congrès annuel des Architectes français s'est réuni à Reims, le 15 juin, et il a visité avec intérêt les anciens monuments de la ville. Le 16 juin, le Congrès s'est rendu à Laon, où il a parcouru les églises, le Palais de justice et l'Hôtel-Dieu ; dans l'après-midi, les congressistes sont allés à Coucy-le-Château et ont tenu séance dans le vieux donjon, après avoir visité les restes des fortifications. Aujourd'hui 18, séance de clôture à l'Hôtel-de-Ville de Reims.

Le Congrès a tenu séance à Paris, le 20 juin. L'après-midi a eu lieu une visite de l'hôpital Boucicaut, de la crypte de Pasteur, des abattoirs de la rive gauche, etc. Le 21, visites de la caserne des sapeurs-pompiers, de l'Opéra-Comique et de diverses maisons.

Le 22, visite des nouveaux palais des Champs-Élysées et du pont Alexandre III. L'après-midi, conférence de M. Magne, *L'art dans les industries de la terre et du verre*. Le 23, excursion à Melun et au château de Vaux-le-Vicomte, Le 24, conférence de M. Guadet sur *Léon Ginain*, et de M. Larroumet sur *L'architecture byzantine en Guyenne et en Languedoc*.

Congrès eucharistique de Bruxelles. — A cette réconfortante et mémorable manifestation de la foi des Belges au Dieu vivant, l'art ne pouvait rester étranger. Il n'a guère été manifesté d'une manière concrète dans l'importante manifestation qui a si brillamment clôturé le Congrès, mais les orateurs ont été amenés à y faire en leurs séances des allusions dont plusieurs méritent d'être notées.

M. le chanoine Van den Gheyn a trouvé occasion d'y parler même de l'architecture, et il n'a peut-être que trop accordé à l'art, s'il a dit, comme le rapportent les comptes rendus, que les arts anciens sont la *meilleure* prédication à faire aux peuples, et que « jamais il n'a entendu meilleur sermon que celui que lui a fait la contemplation des grands maîtres (1) ».

D'un autre côté, il était sans doute mû par son dilettantisme d'archéologue plus que par l'intérêt ecclésiastique quand il s'est élevé contre l'usage de certaines fabriques d'églises de voiler les tableaux précieux et de percevoir une rétribution pour les montrer aux visiteurs. — Mgr Cartuyvels lui a fait remarquer, que cette mesure se justifie souvent par les besoins des fabriques et n'est que légitime, vis-à-vis d'amateurs dont la curiosité met a contribution le personnel de l'église. Quant à l'usage de courtines, le docte chanoine oublie que, dans sa cathédrale de Gand, sans la sagesse de ses prédécesseurs, des joyaux comme les chefs-d'œuvre de Van Eyck et de Rubens, auraient été depuis longtemps ravagés et déshonorés par les incongruités des chauves-souris, qui ont patiné de si curieuse façon les grisailles du chœur.

Dom Laurent Janssens a entretenu l'assemblée de l'art au point de vue des règles de l'esthétique chrétienne.

« Les règles fondamentales de l'art chrétien sont fournies par saint Thomas. — Quelles en sont les qualités essentielles ? — Elles sont positives et négatives. L'orateur explique ce qu'il entend par ces mots, puis ajoute : l'art doit être orthodoxe. L'art ne doit jamais s'inspirer des passions mauvaises.

Dom Laurent, après avoir malmené rudement l'imagerie de nos éditeurs gothiques, cependant si méritante, demande que de bonnes représentations des chefs-d'œuvre de maîtres chrétiens soient exposées dans les églises qui n'ont pas les moyens d'acheter des chefs-d'œuvre authentiques.

Nous nous permettrons d'ajouter qu'il faut aussi et surtout qu'elle réponde à une destination précise, et qu'elle soit la peinture voulue pour un but déterminé et local. Des copies de grands maîtres auront rarement dans nos églises l'à-propos précis d'œuvres plus modestes mais plus pertinentes et plus solidaires avec l'édifice, son décor et son mobilier.

M. le chanoine Sosson parle ensuite de la musique religieuse. « La musique religieuse doit être la servante et non la maîtresse de la liturgie : elle doit l'aider et non pas la combattre, et ces désiderata c'est, avant tout, le plain-chant qui les réunit le mieux. » L'orateur recommande l'instruction musicale du jeune clergé. Il demande comme remède, qu'on institue des cours pratiques de liturgie alliés au plain-chant, dans les seminaires, les collèges et jusque dans les écoles. Il demande qu'on institue des Sociétés de Saint-Grégoire dans tous les villages.

Mgr l'abbé Chancé s'élève contre les paroles et la musique de certains cantiques.

Mgr Cartuyvels dit que la question soulevée est des plus importantes, et il exprime le vœu,

1. *Bien public*, n° du 7 juillet 1898.

qu'au prochain Congrès un rapport complet soit fait sur le cantique et le cantique populaire.

M. le comte Vespeyen, dans son allocution, a eu, à propos de l'art chrétien, une de ces belles et heureuses pensées qui lui sont familières.

« Comme le Christ,dit-il, mourant sur la croix attirait tout à lui,ainsi la divine Eucharistie attire tout à elle, et comme le Christ mourant sur la Croix inondait le monde des grâces rédemptrices, ainsi la divine Eucharistie, dans le sacrifice de nos autels,renouvelle et perpétue les fruits de la Rédemption.

« L'art catholique a admirablement symbolisé ces consolantes vérités.

« N'avez-vous jamais remarqué la forme qu'il a donnée aux ostensoirs destinés à l'exposition et aux processions du T.-S.-Sacrement? Tantôt ils nous apparaissent comme une église d'une légère et merveilleuse architecture dont la divine hostie est le centre ; tantôt ils figurent un astre rayonnant et étincelant,foyer universel de fécondité et de vie... »

M. G. Kurth a parlé du saint banquet eucharistique.

Les poètes des siècles écoulés nous entretiennent uniquement des festins de la vie qui laissent partir tant de convives non rassasiés ; il établit un parallèle entre eux et ce banquet mystique où la place du pauvre est marquée dans une noble égalité à côté du riche; il montre l'Eucharistie, principe inspirateur de l'art chrétien.

« Combien les splendeurs du Parthénon pâlissent à côté des basiliques chrétiennes ! Entré dans les temples païens, le christianisme a mis à la place du préteur celui qui viendra juger les vivants et les morts.

« Pendant des siècles, les chrétiens se sont ingéniés à orner la maison de Dieu ; ils en ont fait la cathédrale romane dans sa noble et sévère beauté ; ils ont ensuite fait parler les pierres, ils ont créé la cathédrale gothique où se sont donné rendez-vous, l'art, l'architecture, la poésie, la musique. Tout parle, tout vit, tout étincelle dans la vie de nos églises.

« La cloche, voix collective des fidèles et voix divine du ciel, appelle l'homme à la prière.

« Les fidèles entrant dans le sanctuaire voient converger toutes les splendeurs de l'art autour du Saint des Saints, autour de l'Eucharistie.

« Mais l'art chrétien voit ses chefs-d'œuvre ailleurs encore. Lorsque toutes ses manifestations se sont associées, elles se traduisent dans une œuvre par excellence, dans un acte permanent, immortel, éternel aussi longtemps que durera le monde et qui met l'homme en contact avec la divinité : l'acte liturgique du St-Sacrifice. C'est le poème le plus grand et le plus beau que l'humanité puisse chanter.C'est l'homme qui le chante et Dieu qui l'inspire.

« Voilà l'art catholique, voilà son chef-d'œuvre, populaire par excellence. Ce n'est pas chez nous qu'on prononce ces mots : « Je hais le profane vulgaire ». Nous ne disons pas: « Je chante pour moi et les Muses. » L'Église catholique chante pour Dieu et le peuple. Plus il est malheureux, plus elle chante pour lui. L'Église est le palais du peuple. »

M. Kurth fut fréquemment interrompu par des ovations dont nous ne pouvons donner ici qu'une faible idée, surtout lorsqu'il redit en un langage empreint d'un charme et d'une poésie inimitables les merveilles de la liturgie chrétienne, le rythme de nos inspirations spirituelles, cette liturgie qui exerce sur les âmes une propagande et un apostolat sans exemple. On dit que l'âme humaine a cessé de la comprendre. C'est faux. Nous sommes nés avec le besoin d'un culte.

« Préparons, dit en terminant M. Kurth, l'aube d'un grand siècle liturgique, où les arts chrétiens feront sentir leur salutaire influence ; où des âmes généreuses et égarées seront ramenées au culte de l'éternelle beauté par le spectacle de l'éternelle bonté. »

Académie royale d'archéologie de Belgique. — Ce corps savant a tenu en juillet sa réunion bimensuelle dans les locaux de l'Académie royale des Beaux-Arts, sous la présidence de M. Hymans.

M. le chanoine Van Caster, de Malines, fait une fort intéressante conférence sur diverses gravures représentant la tour de l'église Saint-Rombaut à Malines telle qu'elle aurait dû être achevée. Il existe à Mons un plan ancien, gravé par R. Chalon, qui a longtemps été considéré comme un projet d'achèvement de la flèche de Ste-Waudru ; or, il est prouvé aujourd'hui que ce plan, envoyé en 1550 à Mons par le magistrat de Malines, devait être la copie de celui qui avait été dressé en vue de l'achèvement de la tour de Saint-Rombaut. D'autre part,la gravure exécutée en 1649 par Hollar,et qui était considérée comme représentant le plan fidèle de la construction de la flèche de cette dernière église, ne peut être admise comme tel.

M. Van Caster croit que ce plan doit être attribué à André Keldermans, plutôt qu'à son grand-père, le célèbre Rombaut Keldermans.

Hollar, arrière-petit-fils de Keldermans, re-

produisit au XVIe siècle le projet de ses ancêtres, en l'accommodant au goût de l'époque et en y introduisant une foule de détails en style Renaissance.

C'est donc le plan Chalon, représentant Saint-Rombaut et non pas Sainte-Waudru, qui doit être accepté comme reproduisant le plus fidèlement le projet primitif, et qui devra être suivi si le projet — dont on parle — de l'achèvement de l'église archiépiscopale de Malines venait à être définitivement adopté.

M. Fernand Donnet a soumis les photographies d'une série de magnifiques tapisseries historiées, du XVIIe siècle, existant dans les environs de Toulouse. Elles représentent l'histoire de Diane et ont été tissées en l'honneur de Diane de Poitiers, favorite d'Henri II. Les cartons, que d'aucuns attribuent au Primatice, datent du XVIe siècle et ont servi à faire, en 1610, les dix panneaux qui furent placés probablement au château d'Anet, d'où ils furent enlevés, à la Révolution, et vendus au plus offrant. Ces magnifiques œuvres d'art portent la signature de François Spierinck, qu'on croyait tapissier bruxellois. M. Donnet démontre que cet artiste était anversois, qu'il a été longtemps établi ici, et qu'à la suite des troubles du XVIe siècle, il passa en Hollande, où il fonda, à Delft, un atelier qui devint florissant.

Bibliographie.

L'ARCHITECTURE RELIGIEUSE DANS L'ANCIEN DIOCÈSE DE SOISSONS DU XIe AU XIIe SIÈCLE, par Eugène LEFÈVRE-PONTALIS, seconde livraison. Paris, Plon, 1896.

Le lecteur se souviendra sans doute que lors de la publication de la première partie de ce livre, j'en ai rendu compte (1) assez longuement pour faire connaître l'importance de l'étude que l'auteur a entreprise sur une évolution particulièrement intéressante de l'architecture religieuse. Aujourd'hui il me reste à en examiner la dernière partie ; l'auteur, très scrupuleux dans ses recherches, a mis plusieurs années à la faire paraître, et il en a pris occasion pour ajouter sous forme de notes finales, bon nombre *d'additions* aux chapitres parus antérieurement. Ces additions ont généralement un caractère historique et parfois bibliographique.

On voudra bien se rappeler que, dans un premier article, j'ai donné en quelque façon les conclusions de M. Lefèvre-Pontalis ; le fruit substantiel de ses recherches, les déductions d'une série d'études sur les monuments de la même région examinés successivement avec un soin et une conscience auxquels tout lecteur rendra hommage. Je regarde ces conclusions comme acquises et je n'y reviendrai pas.

La seconde partie se compose des études et descriptions des églises du Soissonnais appartenant au XIe siècle, — je serais presque tenté de dire des monographies — par lesquelles M. Lefèvre-Pontalis étaye et confirme ses conclusions premières. Procédant avec la science et la méthode qu'on lui connaît, avant de se livrer à l'examen archéologique et architectonique d'un monument, il fait connaître les chartes et documents qui s'y rapportent et souvent même les études récentes ou déjà anciennes dont ces églises ont été l'objet, rectifiant d'ailleurs les vues discutables et les erreurs qui se trouvent dans ces études, ces renseignements bibliographiques n'étant pas un simple répertoire.

Voici, au surplus, les églises que l'auteur examine et met pour ainsi dire sous les yeux du lecteur, aussi bien par de nombreuses planches très précises, que par le texte qui donne le résultat des recherches faites sur le monument : église de Berneuil-sur-Aisne (Oise), Berny-Rivière (Aisne), prieuré de Binson (Marne), de La Croix (Aisne), de Jouaignes (Aisne), crypte de Mont Notre-Dame (Aisne), église de Morienval (Oise), église d'Oulchy-le-Château (Aisne), église de Ressons-le-Long (Aisne), église de Retheuil (Aisne), église de Rhuis (Oise), église de Saint-Baudry (Aisne), église de Saint-Léger-aux-Bois (Oise) et enfin église de Saint-Thibaud-de-Bazoches (Aisne). Notez que cette dernière église n'existe plus ; elle est tombée sous la pioche d'un entrepreneur de démolitions auquel elle a été vendue, en 1842, par une de ces administrations éclairées et intelligentes des choses du passé, dont on en rencontre encore, hélas ! un certain nombre de par le monde. La plupart de ces édifices sont de dimensions modestes et offrent une assez grande analogie entre eux, chose inévitable, puisqu'ils appartiennent à une même période de l'art, qu'ils répondent à la même destination, et sont généralement construits en mêmes matériaux. Plusieurs de ces églises ont été encore peu étudiées ; notons en passant qu'il est heureux qu'elles le soient par un savant comme M. Lefèvre-Pontalis et mises ainsi en relief ; il en est, comme celle d'Oulchy-le-Château, pour citer un exemple, qui ne figure pas encore sur la liste des « Monuments historiques », bien qu'elle offre un intérêt exceptionnel pour l'histoire de l'architecture religieuse de la région, comme le fait très justement remarquer l'auteur.

En étudiant ces monuments d'un art qui cherche ses voies, on est souvent frappé de la simplicité et de la beauté de l'ordonnance, de l'heureux sentiment des proportions qui inspire le constructeur. Si ce sont des hommes préoccupés avant tout de répondre, par une construction raisonnée, à l'objet de cette construction, ce sont déjà des artistes auxquels l'harmonie des lignes leur netteté et le rythme des divisions n'est pas chose indifférente. Ces constructeurs semblent toujours heureusement inspirés dans la conception des clochers, pour lesquels ils ont adopté un type particulier qui donne aux églises du Soissonnais une physionomie à part. La manière dont se superposent les étages, franchement accusés par les bandeaux horizontaux, généralement décorés de billettes, qui contournent ces tours ; les baies en plein cintre flanquées de colonnettes qui viennent les ajourer, rendant les étages plus légers et plus ornés à mesure qu'ils s'élèvent, donnent à ces clochers un caractère de gravité et d'élégance tout à la fois, qui, pour les monuments de modeste dimension, n'a guère été surpassé par l'art arrivé à son entier épanouissement.

1. *Revue de l'Art chrétien*, t. V, 1894, p. 495.

Il n'en est pas de même de la sculpture décorative. Si l'ordonnance générale de ces églises du XIe siècle est heureuse, et même parfois remarquable, on est surpris de voir combien l'art plastique est resté en arrière, et combien la sculpture décorative est encore dans les langes. Là, il n'y a ni tradition ni école, et tout semble encore à l'état de barbarie ; l'anarchie qui se manifeste dans le décor plastique, et les efforts curieusement gauches que font les tailleurs de pierre pour façonner leur bloc, notamment en ce qui concerne les chapiteaux, dont l'ouvrage de M. L.-P. offre une collection considérable, ont presque quelque chose de risible. Il est évident que dans ces membres d'architecture qui réclament le travail du ciseau, l'imagier—si on peut déjà lui donner ce nom—est abandonné à lui-même. Il se débat comme il peut contre la tâche qui lui a été imposée, et ses essais enfantins aboutissent souvent à la création de petits monstres dont il est difficile de deviner l'intention ; il n'est guère plus heureux lorsqu'il a recours à la végétation ; sa flore vaut à peu près sa faune. On est bien loin, en présence de ces tentatives, de pressentir l'essor que prendra l'art plastique dans la même région, un siècle et demi plus tard.

Cependant il semble qu'il existait aussi des œuvres de la statuaire et même de la statuaire équestre ; il se trouvait à la façade de l'église de Morienval une statue du roi Dagobert à cheval. Il est probable que cette statue n'était pas du goût de l'abbesse Jeanne Foucault, qui, au XVIe siècle, la fit enlever et transporter au chœur de l'église. Enfin, au commencement du XVIIIe siècle une autre abbesse, Madeleine Serent, désagréablement affectée de la lourdeur du style de cette statue, eut l'idée bizarre de la faire enterrer en face de la chapelle du Rosaire.

M. Lefèvre-Pontalis, qui nous apprend ces détails, ne nous dit pas si l'on en a retrouvé les débris au cours des travaux de restauration dont l'église de Morienval a été l'objet.

Si l'auteur a soumis à des recherches scientifiques un certain nombre de petites églises du Soissonnais qui, jusqu'à présent, n'ont été l'objet que d'explorations toutes locales, il en est d'autres qui jouissent d'un véritable renom dans le domaine de l'archéologie, et que, de nouveau, il soumet à une étude approfondie. La plus importante est précisément l'église de Morienval, dont il vient d'être question, monument considérable, et qui, à juste titre, a attiré souvent l'attention des archéologues les plus distingués ; elle est importante aussi pour la thèse de l'auteur par le fait que les quatre voûtes qui couvrent les travées du déambulatoire du chœur sont considérées comme les plus anciennes voûtes appareillées sur un déambulatoire du Nord de la France.

M. Lefèvre-Pontalis, qui n'est pas ennemi de la controverse, et même de la polémique archéologique, constate que les archéologues sont loin d'être d'accord sur la construction de ce déambulatoire. L'abbé Darras, M. Graves, M. Daniel Ramée, M. Emmanuel Woillez, M. Herbert Moore, M. Gonse et Viollet-le-Duc ont émis sur la chronologie de cette partie du monument des opinions divergentes, dont plusieurs doivent être considérées aujourd'hui comme surannées et en dehors de la discussion. M. Lefèvre-Pontalis, à l'aide de très nombreux arguments et de l'étude approfondie qu'il a faite de la question, s'attache surtout à combattre les opinions plus récemment émises sur l'âge du déambulatoire de Morienval par MM. Enlart et Anthyme St-Paul ; il prend occasion du nouvel examen de la question pour chercher à réfuter différentes thèses émises par ce dernier savant dans la *Revue de l'Art chrétien* (1) et que je serais charmé de voir reprendre par lui, car, comme on l'a dit souvent, « du choc des lumières jaillit la vérité. » En ce qui regarde l'ambulatoire de Morienval, M. Enlart le fait remonter jusque vers l'an 1100, tandis que M. Lefèvre-Pontalis tient fermement que c'est une œuvre du XIIe siècle.

De la discussion fort étendue à laquelle il se livre à ce sujet, il ressort que M. Anthyme St-Paul propose d'attribuer la construction du déambulatoire à une époque comprise entre les années 1120 à 1135, et ce savant étaye son opinion notamment de considérations historiques, se rapportant à la translation des reliques de saint Annobert à Morienval en 1122. M. Lefèvre-Pontalis, de son côté, s'appuye sur des constatations techniques et archéologiques, pour faire avancer la construction en litige jusqu'à une époque qu'il fixe entre les années 1110 et 1120 ; il fait remarquer qu'il reste donc séparé de l'opinion de M. Anthyme St-Paul par une distance de quinze années (!). La question assurément est intéressante, puisqu'elle tend à faire connaître de plus près les origines de l'art gothique. Mais lorsqu'il s'agit d'un problème aussi complexe et d'un monument qui, d'un commun accord, remonte à la première moitié du XIIe siècle, question qui ne peut se trancher au moyen de documents certains, les trois lustres qui divisent deux savants aussi autorisés me semblent si peu de chose, qu'on peut les regarder comme étant d'accord.

Ce n'est pas, au surplus, petite affaire que de remettre à leur date et à leur place toutes les pierres qui composent cette intéressante église de Morienval ; et sa description détaillée soulève de nombreux problèmes archéologiques et historiques dont l'auteur cherche à donner la solu-

1. *La Transition*, année 1894, p. 470, et 1895, p. [illegible].

tion. Songez donc : commencée au XIe siècle et achevée vers 1070, elle fut agrandie dès le premier quart du XIIe siècle et remaniée successivement au XIVe et au XVIIe siècle ! Je ne parle pas des remaniements de plusieurs travées du bas-côté nord qui ont eu lieu avant la restauration faite en 1878, et des restaurations et reconstructions qui se font sous la direction de M. Selmersheim.

L'église de Morienval est, au surplus, un monument remarquable, aussi digne de la sollicitude des artistes que de l'étude des archéologues ; la vue de l'abside flanquée de ses deux beaux clochers du XIIe siècle est des plus monumentales, et la tour du porche peut également être considérée comme un des beaux types de l'époque.

Je ne suivrai pas M. Lefèvre-Pontalis dans les études qu'il consacre aux églises de moindre valeur. J'espère en avoir dit assez pour faire comprendre l'importance d'un livre qui sera lu avec le plus haut intérêt par tous les archéologues auxquels il importe de rechercher les origines de l'architecture gothique. Je ne saurais terminer ces lignes sans féliciter l'auteur du prix Fould qui, sur le rapport de M. Müntz, a été décerné à son beau livre.

J. HELBIG.

ÉGLISE, BIBLIOGRAPHIE, par le chan. Ulysse CHEVALIER ; Montbéliard, Hoffmann, 1895, in-16 de 32 pag.

CETTE substantielle brochure se divise en sept chapitres : *bibliographie*, *biographie*, *détails*, *documents*, *états*, *généralités*, *périodiques*. Elle vise exclusivement l' « Église, société religieuse fondée par JÉSUS-CHRIST ».

A propos des *États de l'Église*, il eût été utile de citer les beaux articles de Mgr Chaillot dans les *Analecta juris pontificii*.

J'aurais désiré trois autres chapitres sur les *Églises nationales et diocésaines*, qui représentent des fractions de l'Église universelle ; puis sur la *personnification* allégorique de l'Église, qui eut une si grande vogue au moyen âge ; enfin sur les *édifices* religieux, qui ont motivé mon *Traité de la construction et de l'ameublement des églises*, imité des traités spéciaux publiés par ordre de S. Charles Borromée et du vén. cardinal Orsini.

X. B. DE M.

S. REMI DE REIMS, APOTRE DES FRANCS (437-533), par Et. d'AVENAY ; Soc. de St-Augustin, 1896, in-8°, de 188 pag.

Ce qui nous intéresse particulièrement dans cet ouvrage, édité avec soin, est la description et la reproduction des belles tapisseries offertes, en 1531, à la basilique de St-Remi, par l'archevêque de Lenoncourt, dont elles portent les armes : les scènes, tirées de la vie, sont expliquées par des quatrains en vers français.

Il est regrettable que l'auteur, qui a évidemment écrit plutôt pour les personnes pieuses que pour les savants, ait omis de donner, non en traduction, mais en latin, le testament de S. Remi et les vers composés par Hincmar en manière d'épitaphe.

X. B. DE M.

I MONUMENTI E LE OPERE D'ARTE DELLA CITTA DI BENEVENTO, par le chev. Almerico MEOMARTINI.

L'ouvrage est arrivé à sa fin, il compte 503 pages in-8°. Les trois dernières livraisons sont consacrées à trois monuments : la cathédrale, qui appelle surtout l'attention par ses portes de bronze, ses ambons et sa rosace en mosaïque ; le *castello*, construit en 1321 pour la résidence des gouverneurs ; puis l'obélisque égyptien, dont les hiéroglyphes, interprétés pour la première fois par l'illustre Champollion, nous apprennent qu'il fut érigé sous l'empire de Domitien, en l'honneur d' « Isis, mère divine, astre du matin, reine des dieux, maîtresse du ciel ».

L'auteur nous a promis une étude spéciale sur le trésor de la cathédrale, nous l'en félicitons et il mettra le comble à nos vœux, en même temps qu'il rendra service aux studieux, s'il y joint le long et riche inventaire dressé par les soins du cardinal Orsini. Je comptais le publier moi-même, mais j'ai le regret de dire que je n'ai pas encore reçu la copie que j'en avais demandée en 1875.

Que l'intelligent architecte de Bénévent me permette de lui exprimer ici un autre *desideratum*. Pour que son guide de Bénévent soit complet, il convient que l'on y trouve un chapitre entier sur le cardinal Orsini et les œuvres si nombreuses d'art ecclésiastique qu'il a laissées dans sa ville archiépiscopale. Une étude aussi complète que la sienne ne doit présenter aucune lacune.

X. B. DE M.

LE « LIBER OFFICIORUM ECCLESIÆ LEODIENSIS », par S. BORMANS et E. SCHOOLMEESTERS ; Bruxelles, Mayer, 1896, in-12°, de 78 pag.

Ce *livre* ou coutumier est un manuscrit de l'an 1323 ; il s'occupe, non pas des *offices divins*, mais des *offices* ou charges qui incombaient aux *officiers* ou employés de la cathédrale de Liége. Il a une grande importance liturgique, surtout au point

de vue des cérémonies, du luminaire et des termes ecclésiastiques.

Plusieurs de ces serviteurs gagés couchent dans l'église pour la garder : « Custos... debet continue dormire in Ecclesia.» La propreté exige qu'on la balaie régulièrement, « Ecclesiam scopare » ; qu'on la lave « omnibus sabbatis per annum debent isti duo (matricularii) templum aquare » ; qu'on nettoie les murs à l'aide de cages ou sièges mobiles, « dictus custos tenetur unum tenere qui operetur in cathedra et solvere, cum uno qui trahat cathedram cum corda huc et illuc » ; qu'on enlève la poussière des stalles, « officium purgationis formarum ».

Plusieurs églises, comme les cathédrales de Verdun et de Trèves, ont deux absides opposées, l'une à l'Orient et l'autre à l'Occident, ce qui forme deux chœurs, dont jusqu'ici on ne s'est pas bien rendu compte. Les statuts de Liége nous en font connaître la destination : au second chœur prenaient place les chanoines des sept collégiales qui, neuf fois l'an, honoraient de leur présence l'église-mère : « Solebant prædictæ collegiatæ ecclesiæ alias stationes et obsequia pro majore divinorum magnificentia et splendore, quotannis nonies in cathedrali subire, ad concelebrandas scilicet vesperas priores festivitatum..... Ad quarum omnium vesperarum singulas certo ex illis numero procedebant collegialiter in habitu chorali et congregabantur in cathedrali ad antiquum chorum, qui est ad partem navis ecclesiæ occidentalem ; et sic bipartito ab Oriente et Occidente utriusque cleri choro, solvebantur, cum admirabili præsentium silentio et apparente devotione, vesperæ illæ ; chorus primarius cum musica psalmodium solus agebat, ab hymno ad finem usque alternatim, scilicet per primarios cum musica et per secundarios Gregoriano cantu prætacto omnia explebantur ; acceptaque ante inchoatum completorium episcopali benedictione, secundarii ut venerant ad sua revertebantur. »

Les éditeurs écrivent : « Nous ne savons à quelle cérémonie il est fait ici allusion, elle était célébrée dans le préau, *in prato*, des cloîtres » (p. 33), à propos de cette rubrique : « Quando statio fit ad S. Martinum, idem custos laycus tenetur facere portare illuc cappas (1) et palmas et carpentarii tendere tria pallia in prato ; et preparabunt boturnam (2) loco altaris et superponent duo texta et crucifixum. » Il s'agit ici de la bénédiction des rameaux. Le contexte l'indique clairement, car nous sommes au début de la semaine sainte et immédiatement après, il est question de la consécration des saintes huiles, le jeudi-saint.

X. B. DE M.

1. Les chapes pour la procession.
2. Échafaud.

LES MOSAIQUES DE ST-MARC A VENISE, par P. SACCARDO. Venise, Ongania, 1898 ; in-8° de 336 pag.

Cet ouvrage a pour auteur un spécialiste ; en effet, M. Saccardo s'intitule « directeur des travaux de restauration et de l'atelier de mosaïque de la basilique ». Il se divise en cinq parties, suivies d'une bonne table alphabétique des noms d'artistes : 1° Historique de ces mosaïques ; 2° leur iconographie ; 3° leur technique ; 4° leur description, avec le relevé des inscriptions et des signatures; 5° documents. De la sorte, l'étude est aussi complète qu'intéressante ; mais, en raison de l'abondance des développements, ce livre est plutôt fait pour un studieux de cabinet que pour un voyageur, même désireux de s'instruire, qui n'a guère le temps d'en lire si long sur place ; aussi pourra-t-il se restreindre à la 4e partie (p. 216-283), qui est véritablement un guide fort attachant, puisqu'il apprend à bien voir et est écrit de façon qu'on retienne aisément son enseignement scientifique.

M. le comm. Ongania, qui a déjà formé une bibliothèque fort remarquable sur la seule église de St-Marc, fera bien d'ajouter un autre volume à sa collection. Je le lui recommande instamment, parce qu'il est réellement indispensable. Une centaine de pages suffirait amplement : on y insérerait une série de vignettes, disséminées dans le texte, de manière à mieux fixer les souvenirs. En choisissant les types, parmi les plus curieux ou les plus beaux de chaque époque, on arriverait à montrer parfaitement la chronologie des mosaïques, dont le style varie suivant les siècles et les écoles. Un tel guide serait assurément des plus précieux pour les visiteurs.

Je saisis volontiers cette occasion pour annoncer que j'espère pouvoir bientôt livrer au public les nombreuses notes que j'ai prises en face de ces mosaïques de premier ordre ; je serai moins érudit assurément que M. Saccardo, mais peut-être me sera-t-il possible de dire quelque chose de nouveau au double point de vue de l'iconographie et du symbolisme qui m'ont particulièrement impressionné dans ces séances répétées où l'esprit était autant charmé que les yeux. Il n'y a nul inconvénient à ce qu'on revienne sur le même sujet, quand on est sûr d'avance d'avoir à émettre des théories utiles. Ce sera le complément de mon iconographie des *Mosaïques de Ravenne*, en attendant que j'aborde celles de Rome. Le thème est vaste, mais comme tout

s'enchaîne dans cet ensemble, il m'a paru que je devais étudier avec la même méthode d'observation et de critique les trois centres artistiques où la peinture en cubes d'émail a joué un rôle si considérable et jeté tant d'éclat.

X. B. DE M.

LA RENAISSANCE DES ÉTUDES LITURGIQUES, par le ch. Ul. CHEVALIER ; Fribourg, 1898, in-8°, de 23 pag.

Ce mémoire, très instructif et d'une rare érudition, a été écrit pour le « Congrès international des catholiques, tenu à Fribourg (Suisse) du 16 au 20 août 1897 ». Il témoigne d'un « sentiment de vive admiration pour la science liturgique anglaise » et « résume » pleinement « l'activité des savants anglais dans un champ aussi vaste que celui des études liturgiques ». J'aurais voulu que le titre indiquât plus clairement ce que l'auteur se proposait de nous apprendre. En ajoutant *en Angleterre*, nous savions de prime abord, que nous ne sortirions pas de cette contrée. *Renaissance* est trop vague, car il s'agit exclusivement de la reproduction, intégrale ou partielle, toujours avec commentaires, des plus anciens textes. Chose curieuse, ce travail colossal a été entrepris généralement par des protestants et des laïques, comme si le clergé catholique se désintéressait complètement de ces questions qui lui touchent pourtant de plus près.

L'*Henry Bradshaw Society*, fondée à Londres en 1890, fait de très belles et importantes publications ; on lui doit entr'autres le fac-simile de l'Antiphonaire de Bangor, en Irlande, actuellement conservé à l'Ambrosienne de Milan et qui a été écrit entre 680 et 691, sous l'abbé Cronan. Elle compte 325 membres, dont seulement « deux français » : je m'honore d'en faire partie et m'en trouve fort bien pour mes études spéciales, lui souhaitant d'abondantes recrues parmi nous.

X. B. DE M.

LES ASSEMBLÉES DE LA CONFRÉRIE DU S. SACREMENT DE S. PIERRE DU QUEYROIX DE LIMOGES, A LA FIN DU XVIe SIÈCLE, par L. BOURDERY; Limoges, Ducourtieux, 1898, in-8° de 10 pag.

Les documents cités datent de 1575 et 1590. L'« assemblée se tenait dernier (derrière) le grand autel de l'église parrochielle, » où la confrérie avait son siege. On y voit que les absents votaient par « brève » ou lettre qui se joignait au procès-verbal.

La confrérie est dite « frayrie du corps de Dieu », parce qu'elle se référait au culte de l'Eucharistie et « frairie de la Feste-Dieu », parce qu'elle pourvoyait aux frais de la procession.

Les enfants pouvaient succéder à leur père, pourvu qu'ils fussent âgés de « quatorze ans ».

X. B. DE M.

SCAVI ET SCOPERTE NELLE CATACOMBE ROMANE, par E. STEVENSON; Rome, Salviucci, 1897, in-8° de 16 pag.

Le cimetière de Domitilla a fourni deux fonds de coupe, en verre doré, qui sont d'origine profane. Sur l'un on lit : FALERI · | · BIBE et sur l'autre : AGAS | BENE. L'auteur les estime « de la fin du IIIe siècle ».

Une épitaphe double reporte à une haute antiquité, avec sa formule laconique : VRBICA IN PACE Colombe GEMELLA IN PACE.

La découverte la plus importante est celle d'une chapelle, inscrite au nom du titulaire, par suite d'un vœu fait par trois dévots : VRSVS · BOTVM FECERVNT ET IVSTINVS ET VIATOR.

DOMINO SANCTO EVLADIO PRESBITERO.

Or ce *cubiculum* se trouve dans la région excavée au IIIe siècle. *Domino sancto* est une double expression qui ne convient qu'à un martyr. Dans le bréviaire les martyrs sont encore appelés *saints:* « Omnes sancti, quanta passi sunt tormenta ut securi pervenirent ad palmam martyrii! — Cum palma ad regna pervenerunt sancti. — Corpora sanctorum in pace sepulta sunt » *(Off. du comm. des martyrs).* Aucun martyrologe ne mentionne cet Euladius.

X. B. DE M.

LES PEINTURES DE LA CRYPTE DE LA CATHÉDRALE DE LIMOGES, XIIe SIÈCLE, par L. BOURDERY; Limoges, Ducourtieux, 1897, in-8°, de 8 pag., avec 2 pl.

Des deux planches, l'une donne le plan de la crypte et l'autre, la peinture de la voûte, qui représente le Christ, assis en majesté et escorté des symboles des évangélistes. « Au-dessous du Sauveur est peinte, sur le mur vertical du fond, une Madeleine, aux proportions minuscules, qui embrasse le pied droit du Christ : elle est vêtue d'une robe longue, ses cheveux flottent sur ses épaules » (p. 6).

A cette place, une Ste Madeleine serait absolument insolite, je n'en connais pas d'autre exemple ; premier motif pour douter de l'identification. De plus, elle n'a pas de nimbe, autre anomalie pour l'époque, qui n'a pas coutume de l'oublier. Le baiser n'est pas certain, elle prend

le pied droit à deux mains, mais elle manque du vase à parfums nécessaire à l'onction, dont parle l'Évangile et que répète l'office dans ce répons : « Maria unxit pedes Domini. » Or, cette peinture n'est pas historique, mais exclusivement symbolique : la Madeleine ne peut donc y figurer.

En ce lieu, dans cette attitude, et avec ces proportions, comme en témoignent les mosaïques de Rome du IXe au XIIe siècle, la personne représentée ne peut être que la donatrice, dont le nom reste à chercher.

X. B. DE M.

LES SÉPULTURES DE L'ABBAYE DE ST-MARTIN-LES-LIMOGES ET LA CROSSE DE L'ARCHEVÊQUE GEOFFROI, par L. GUIBERT; Limoges, 1898, in-8°, de 16 pag.

De cette crosse, dont une vignette donne le dessin, il ne reste que la bouterolle terminale et la douille qui accompagnait le nœud. On lit sur celle-ci le nom du défunt + GODEFRIDUS GRA DI *(gratia Dei)* ARCHIEPISCOPVS. Les caractères accusent le XIe-XIIe siècle ; malgré cela, on n'a encore pu identifier le personnage et désigner son siège. On remarquera la formule *Dei gratia*, à laquelle on a ajouté *et Apostolicæ sedis*, depuis que les papes d'Avignon se sont réservé la préconisation des évêques.

X. B. DE M.

OSSERVAZIONI INTORNO AD UN AVORIO CREDUTO ANTICO, RAPPRESENTANTE LEONE III E CARLO MAGNO, par le comm. E. STEVENSON; Rome, Salviucci, 1897, in-8°, de 11 pag., avec 2 vign.

Cet ivoire, estimé par les uns du VIIIe ou IXe siècle, par les autres du XIIIe, fait partie de la collection Couissinier, à Marseille. L'auteur démontre péremptoirement, avec beaucoup d'érudition et de sagacité, qu'en réalité, c'est une « moderna impostura », fabriquée en France, en prenant pour thème une gravure de Spon, qui reproduisait la mosaïque, détruite en 1595, de l'église de Ste-Suzanne, à Rome, où figuraient, en effet, le pape et l'empereur. Le relevé des dessins et gravures existants de cette mosaïque absidale a été fait avec soin. Me sera-t-il permis d'ajouter que j'en ai donné une description détaillée au tome X de mes *Œuvres complètes*, p. 361-364, ce qu'ignore évidemment le comm. Stevenson, qui a bien voulu me citer à propos du faux portrait de Charlemagne conservé au Musée du Vatican ?

X. B. DE M.

L'ULTIMA PAROLA, MA NECESSARISSIMA, SUL SACRO TESORO ROSSI, RINFORZANTE LA STORIA DELL' ANTICA LITURGICA DOTTRINA, par G. ROSSI ; Rome, Battarelli, 1898, in-8°, de 15 pag.

Le *Trésor Rossi* a été vigoureusement attaqué à Rome même. Son propriétaire, pour le défendre, fait appel à l'érudition. Il cite volontiers, à ce propos, le *Sacro dizionario* des frères Magri, qui a joui autrefois d'une grande réputation et qui est actuellement bien démodé, depuis que les textes peuvent se contrôler à l'aide de l'archéologie. Je me contenterai de deux citations pour montrer qu'il ne faut pas trop faire fond sur cet ouvrage.

On y lit : « L'usage du bâton ou du *pastoral* est chose très ancienne et du commencement de l'Église, parce que, à Toulouse, on conserve celui de S. Saturnin, disciple des apôtres, avec sa très ancienne image ; et au-dessous est le vers relatif au bâton : *Curva trahit quos virga regit, pars ultima pungit.* » Ce vers seul, d'origine médiévale, est une preuve de facture plus récente et de non-authenticité.

J'en dirai autant de la crosse d'ivoire de S. Augustin, qui était à Valence.

« Aujourd'hui on conserve à Rome dans l'église de St-Martin des Monts, la mitre de S. Sylvestre, qui est ronde et aiguë au sommet. » J'ai vu bien des fois cette mitre curieuse, qui n'a jamais pu appartenir ni au pape S. Sylvestre ni au IVe siècle ; je ne la crois pas antérieure aux débuts du XIVe siècle.

X. B. DE M.

NOTICES HISTORIQUES SUR LES PERSONNAGES ET COMPAGNIES DONT LES ARMOIRIES FIGURENT SUR LE MONUMENT COMMÉMORATIF DU SIÈGE DE LA VILLE DE ST-QUENTIN EN 1557, par H. TAUSIN ; St-Quentin, Triqueneaux, 1897, in-8°, de 35 pages, avec blasons.

Cet opuscule, fort érudit, donne la biographie et les armes des vaillants défenseurs de S. Quentin. Les « huit blasons en bronze » sont scellés sur chacun des « merlons » du soubassement crénelé. L'auteur fait observer avec raison que le nombre en aurait pu être augmenté et qu'il ne convenait pas d'y faire figurer l'écusson des canonniers-arquebusiers, qui n'eut d'armes propres qu'au XVIIe siècle, et dont les pièces principales étaient, en *écartelé, deux épées en sautoir, trois canons, trois tours et deux arquebuses en sautoir ; sur le tout, le chef du patron local, S. Quentin.*

Le sculpteur a adopté l'écu en ogive, qui n'existait plus à la fin du XVIe siècle et il l'a pla-

qué, redondance inutile, sur un autre écu en accolade, avec fleurons aux angles inférieurs et en chef, le nom du personnage. Cette composition hybride est vraiment bizarre.

Nos félicitations à M. Tausin qui, dans un texte nourri, a su intéresser le public à un fait historique, monumenté avec art par le statuaire Corneille Theunissen et l'architecte Charles Heubès.

X. B. DE M.

ANALECTA HYMNICA MEDII ÆVI, par les PP. DREVES et BLUME ; 25e livr., *Historiæ rhythmicæ*, Leipzig, 1897, in-8°, de 291 pag.

Les *historiæ* sont des offices propres, rythmés en manière d'hymnes ou de proses, et dont les motifs sont empruntés aux légendes des saints. Ce recueil se compose de cent pièces ; quelques-uns en ont plusieurs, par exemple Ste Anne, qui en a jusqu'à treize et Ste Barbe, qui en compte sept. Elles se succèdent dans l'ordre alphabétique : S. Acace, S. Adrien, S. Ægidius (Gilles), Ste Agathe, Ste Agnès, S. Alexis, S. Aimé, S. Ambroise, SS. Anges, Ste Anne, S. Anschaire, S. Antoine, Ste Apolline, S. Arnoud, S. Arnulphe, S. Aurèle, S. Athanase, Ste Barbe, S. Barnabé, S. Barthélemy, S. Basile, S. Benoît, S. Bernardin, Ste Brigitte, S. Bonaventure, S. Botuid, Ste Bréowa, S. Brinolphe, S. Cannic, S. Charlemagne, S. Castule, Ste Christine, S. Christin, S. Christophe, SS. Chrysanthe et Darie, Ste Claire, S. Claude, S. Constance, S. Corbinien, Ste Cordula, SS. Côme et Damien, S. Cyrille, S. David, SS. Didier et Reginfroid, S. Dominique, Ste Dympne, S. Edmond, S. Éloi, Ste Élisabeth de Hongrie, S. Élisée, S. Érasme, S. Éric.

X. B. DE M.

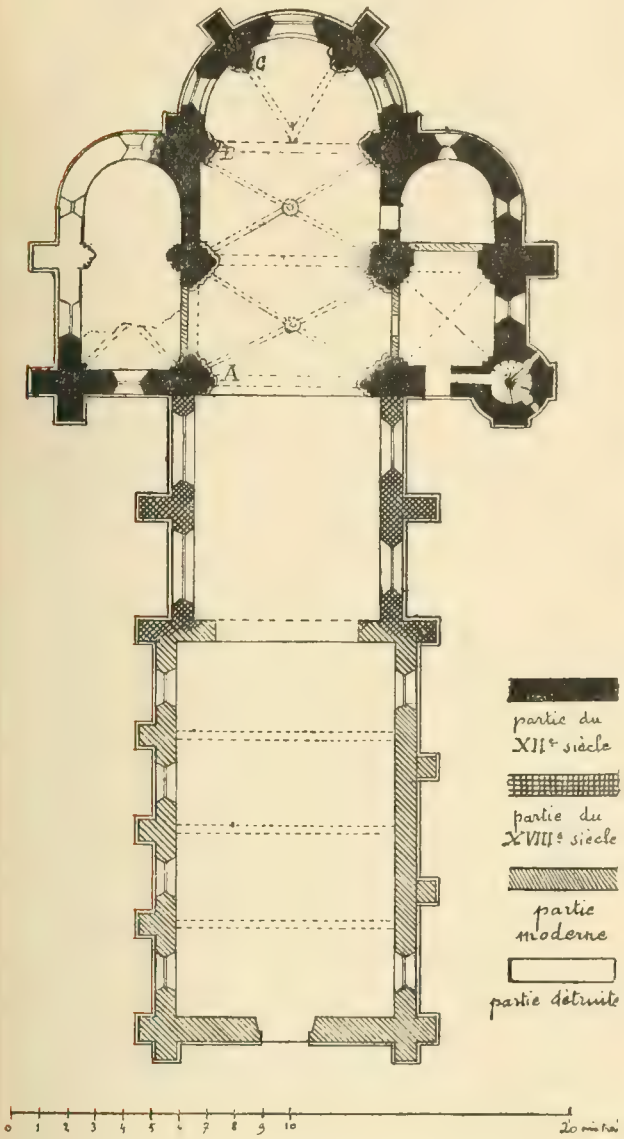
MONOGRAPHIE DE L'ÉGLISE DES MAROLLES EN BRIE, par M. PERRAULT-DABOT. — In-8°, 40 pp. Paris, Lechevalier, 1898.

L'AUTEUR de *L'Art en Bourgogne* (1) est bien connu de nos lecteurs. Il nous donne en une jolie plaquette la courte monographie d'un modeste autant que vénérable édifice, accompagnée

d'excellents croquis. L'église des Marolles offre, sur les murs de ses nefs en *opus spicatum*, des parties antérieures à l'époque romane et un chœur roman, quoique voûté d'arêtes sur nervures croisées ; les bases sont attiques, les chapiteaux ornés d'animaux fantastiques d'une sculpture barbare. A en juger par des détails de l'architecture et de la sculpture, Marolles serait contemporaine de Morienval, c'est-à-dire qu'elle remonterait à environ 1120. Il semble que Marolles pourrait

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1894, p. 192.

Prendre rang parmi ces modestes mais souverainement intéressantes églises de l'Ile-de-France, qui ont vu les toutes premières applications de la



croisée d'ogives ; et si nous lisons bien entre les lignes, M. Perrault-Dabot ne jurerait pas qu'elle ne puisse être le berceau même des fameux arcs ogifs.

L. C.

LES FÊTES DU COURONNEMENT DE LA STATUE DE LA VIERGE DE SAINT CORDON A VALENCIENNES (7 juin 1897), par M. A. RICHEZ, architecte. Valenciennes, Lacour, 1898.

Des décorations artistiques rehaussant les fêtes religieuses, voilà certes un sujet intéressant pour les amis de l'art chrétien lorsque pareille œuvre pie est en même temps œuvre de goût ; et c'est le cas pour les décors, qui ont rehaussé en juin dernier les fêtes de N.-D. de Saint Cordon, ainsi qu'en témoigne le compte rendu de M. Richez.

Il a eu raison de consigner pour la postérité le souvenir de cette mémorable procession, de ces rues brillamment pavoisées, de ce beau reposoir au portail de l'église Saint-Nicolas, où pendaient d'antiques tapisseries, etc. Certaines rues avaient reçu pour la circonstance le nom de *rues des métiers :* quarante trophées y symbolisaient les métiers de Valenciennes et rappelaient les anciennes corporations, leurs armoiries, leurs patrons, etc. Dans telle autre rue on cheminait sous un berceau formé des drapeaux de toutes les nations. La belle loggia en étoffe, établie au balcon de l'hôtel-de-ville, transfigurait son architecture. Plus remarquable encore était le cortège historique. Mais il ne peut s'agir d'en retracer ici le programme.

Ajoutons à toutes ces pompes une exposition d'art religieux, qui mit en valeur les talents de la région.

L. C.

NOUVEAUX DOCUMENTS D'ART DÉCORATIF. APPLICATION ORNEMENTALE DES PLANTES ET DES ANIMAUX. Dessins de H. FRILING, peintre et dessinateur. *Première série :* Planches 1 à 24. *Deuxième série :* Planches 1 à 12. Bruxelles, P. Wytsman, 1898. In-folio. Sous couverture cartonnée. (L'ouvrage complet, 80 fr.)

Nos artistes décorateurs sont affolés. L'archéologie leur a montré dans l'art ancien des merveilles longtemps ignorées ; leurs yeux se sont ouverts aux principaux procédés des stylistes japonais ; ils ont compris le parti immense à tirer de l'interprétation de la nature ; et voilà qu'ils se sont mis à styliser fleurs et fruits, feuilles et arbres, oiseaux et quadrupèdes, femmes et anges, et même les eaux, les nues et l'éther. Ils poursuivent avec fièvre leurs recherches ardentes, à la suite des préraphaélistes anglais. Grasset nous a donné la *Plante et ses applications ornementales*, ouvrage si intéressant malgré ses notables faiblesses. Voici qu'en Allemagne M. H. Friling publie un riche recueil analogue sous le titre de *Documents d'art nouveau*, où il s'attache à pré-

senter des applications des plantes et des animaux par la peinture décorative et par les travaux artistiques comportant la peinture plate, broderie, étoffes, tapis, etc. C'est une mine de « motifs » des plus intéressants, malheureusement présentés sans la couleur, qui est ici un facteur si essentiel.

L'ouvrage que nous avons sous les yeux n'est accompagné d'aucun texte qui nous indique la source des innombrables fragments de décor dont des échantillons sont reproduits avec une grande correction au point de vue du rendu. Généralement ils semblent émaner d'une même conception, sinon d'une même main. Ils offrent d'ailleurs un très vif intérêt. On y trouve une étonnante fécondité d'imagination et un style soutenu par une certaine discipline esthétique. Le seul tort est peut-être que beaucoup de motifs semblent créés plus par ingéniosité que par inspiration, comme quand on veut développer des séries de modèles, au lieu d'attendre l'inspiration ou de copier des chefs-d'œuvre. Quoi qu'il en soit, nous nous trouvons devant une somme de travail prodigieuse.

Nous voguons en plein dans le mode médiéval, mais avec des raffinements tout modernes, des tracés en serpentin que la mode actuelle exagère, des emprunts à l'Orient, et des ingéniosités qui nous éloignent des savoureuses et géniales compositions des gothiques. Ceux-ci n'étaient pas plus sorciers que les décorateurs d'à présent, mais ils attendaient le souffle pour produire ou du moins l'à-propos ; ils ne créaient que pour des buts déterminés capables de les inspirer.

Telle est notre impression en présence du riche et brillant album de M. H. Friling. Il serait malaisé d'analyser cette curieuse collection de motifs. Comme nous l'avons dit, il a sur les recueils similaires parus l'avantage d'utiliser le trésor animal et de mêler la faune avec la flore, même l'être humain, ce qui est une grande supériorité.

Ce sont des tiges graciles s'élançant en fusée, s'épanouissant en fleurs symétriques, déroulant des courbes capricieuses et serpentines, décrivant d'inextricables lacis et de géométriques guillochés.

Ce sont des oiseaux chimériques, dont le col s'allonge comme la tige d'une plante, dont la tête s'orne comme une fleur, dont les plumes dégénèrent en enroulements fleuris.

Ce sont des espaces fluides aux ondes indéfinies, des tourbillons liquides figurés par des spirales sans fin, des nappes d'eau figurées par des combinaisons de volutes à la façon japonaise. De ces flots naissent des nénuphars, des arums et des jonquilles. Dans la masse nagent des chevaux marins et des raies.

Citons au hasard quelques compositions intéressantes : un gracieux poisson anguiforme, enroulé sur lui-même, isolant d'un panneau de feuillages un oculus ouvert sur une nappe liquide d'où émergent des nénuphars. Des oies barbottent noblement dans une mare très décorative, parmi de gracieux écheveaux de tiges d'arums, qui s'épanouissent en groupes de fleurs blanches. Un chat blanc et un serpent boa s'observent hostilement à travers un fouillis de feuilles et de fleurs. Dans tel panneau, un beau tournesol et son feuillage séparent un papillon d'un crapaud. Ici, des familles de lapereaux sont régulièrement blotties le long d'un galon semé de bouquets de thym. Dans ces jolies tentures, des coqs très fiers, affrontés de part et d'autre de bouquets symétriques, rajeunissent le thème des tissus sarrasinois et romans ; dans le même goût, mais avec un sentiment plus moderne du relief, est conçu ce riche diaprage où des renards poursuivent dans le feuillage des coqs affolés. Un autre dessin tout gothique offre des bouquets d'épis formés en éventail et posés en quinconce entre des bouquets de fleurs des champs. Plus moderne est cette frise, où la lisière d'un bois se découpe en ombres chinoises sur un ciel clair, tandis que sur le gazon émaillé de fleurs passe en coup de vent une meute bondissante. Il y a beaucoup de choses dans le grand panneau que voilà : fond d'éther semé de libellules, entrecoupées de bandes horizontales, où sont figurés des flots qui déferlent et dont la cime est brodée d'écume ; à l'horizon le soleil découpe son orbe ; des bouquets de « pieds de veau » brochent sur les bandes et sur le fond.

Entre des feuillages d'une extrême délicatesse est tendue une toile d'araignée ; dans une bordure des souris blanches, ailleurs des sauterelles, sont affrontées des deux côtés de tiges d'escourgeon stylisées. Dans une nappe liquide, d'où sortent des oies, se promènent des hérons posés comme les pions d'un damier. Dans un panneau de plantureuse flore, traitée en peinture plate, une échancrure de capricieuse symétrie ouvre aux yeux une profonde perspective : un cerf aux abois et son faon arrêtés dans la plaine, au fond, des monts lointains. Voici des bayadères exécutant la danse serpentine entre des arbres à allure de candélabres. Sur un fond aquatique couvert de nénuphars, se détache un médaillon ; son cadre est formé des corps infléchis de quatre dauphins, et son champ montre une nef ballottée sur la mer : beau décor aquatique d'eau douce et d'eau salée.

Il faut bien nous arrêter. Disons, pour conclure, que la postérité aura pitié du labeur douloureux de notre siècle, qui se livre à un travail savant et acharné d'imitation et de recherche, sans parvenir à égaler par ses créations ce que nos ancêtres produisaient spontanément et sans effort. C'est que l'art réaliste a altéré dans nos esprits le sentiment décoratif.

LES ÉGLISES DE L'ILE-DE-FRANCE, par M. Em. LAMBIN. In-8° illustré, 80 pp. Paris, *Semaine des constructeurs*, 1898.

L'Ile-de-France a été, dit avec raison M. Lambin, l'Attique de la France au moyen âge, la terre natale de l'architecture gothique. Là sont les églises ogivales les plus anciennes et les plus pures. Plusieurs savants, MM. Anthyme Saint-Paul, Lefèvre-Pontalis, Enlart, ont étudié plus spécialement, dans celles de l'époque romane et de la transition, les origines de l'architecture nouvelle. M. Lambin a choisi celles qui donnent l'art gothique dans sa fleur et dans sa maturité, c'est-à-dire celles du XIIIe siècle ; et encore s'arrête-t-il surtout à ce que cet art a produit de plus savoureux : l'ornement sculptural. On ne pourrait se donner tâche plus charmante.

L'auteur gravit d'abord le coteau au haut duquel se dresse, si près de Paris, l'église pittoresque et presque rustique de Charonne, au milieu d'un bouquet d'arbres dans lesquels chantent au soleil les oiseaux du cimetière. Il y trouve des chapiteaux taillés par les premiers ornemanistes de France, les sculpteurs de « cette École française du XIIIe siècle qui précéda les autres et ne fut pas dépassée ». Puis il monte à la butte de Montmartre, où est monté aussi M. de Crèvecœur, pour y préparer sa thèse de l'École des Chartes ; nous donnerons prochainement un article de cet archéologue d'avenir sur l'antique basilique de Saint-Pierre. — Saint-Julien-le-Pauvre va de pair avec celle-ci; après Saint-Germain-des-Prés, elles sont les plus vieilles églises de Paris. Saint-Julien est le gothique à sa naissance, se dégageant du roman : son chœur est exquis ; les mêmes artistes doivent avoir fait la sculpture de N.-D. de Paris et celle de cette petite église.

St-Martin-des-Champs, récemment dégagé de sa gangue de masures, excite vivement l'intérêt. Avec Saint-Étienne-de-Beauvais, N.-D. de Poissy, l'église de Morienval et Saint-Martin de Pontoise, elle offre les premières traces de cette architecture, dont l'abbatiale de Saint-Denis montre le parfait développement. M. Anthyme Saint-Paul a dit dans nos colonnes, que l'abbé Suger a bien pu y puiser l'inspiration de son chef-d'œuvre. Sur ses chapiteaux on assiste à la métamorphose de la feuille d'acanthe antique en feuille de vigne gothique.

La flore d'Auvers-sur-Oise n'est autre que la flore simple et large de N.-D. de Paris. Pourquoi faut-il que la grâce de ses contours ait été alterée par l'action de la râpe? Le vandalisme des restaurateurs a dépassé ici celui des révolutionnaires.

Après avoir lu les lignes consacrées par M. E. Lambin à l'église de Wissons, on maudit ceux qui projettent, paraît-il, de démolir ce vénérable sanctuaire. Aux archéologues, aux amis des gloires françaises, il appartient de protester, et nous ne voulons pas être les derniers à le faire.

A l'intérieur l'église de Vaumoise est simple, pure, majestueuse. Son arc triomphal et sa tour romane ont été mal restaurés.

M. Lambin visite encore Longjumeau, Gonesse, Beaumont, Champagne et Taverny. Il consacre en outre un chapitre à la cathédrale de Reims, à titre de comparaison, non pas en raison d'analogies avec les précédentes, mais au contraire parce que « sa sculpture est celle qui paraît différer le plus de la sculpture de la région primitive du gothique.

LA FLORE DE LA CATHÉDRALE DE SOISSONS ET DE SAINT-JEAN-DES-VIGNES, par B. LAMBIN. Soissons, Michaux, 1898.

M. Lambin a envoyé à la Société archéologique de Soissons quelques pages de ses notes florales et fleuries, sur les deux églises gothiques de cette ville. Donnons, en extraits, un modèle de cette nouvelle branche de l'archéologie artistique créée par M. Lambin ; il s'agit de la façade de Saint-Jean-des-Vignes :

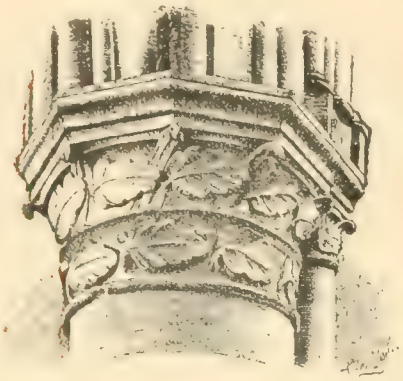
« Cette façade est divisée dans toute sa largeur par trois grandes frises. La première est placée au-dessus des portes et file derrière les frontons ; la deuxième est posée sous l'immense cercle qui enfermait la rose, et la troisième se trouve au-dessus de ce cercle, à la naissance des clochers. La première est formée de chélidoine

Fragment d'une frise de la façade de Saint-Jean des Vignes. Chélidoine.

mêlée de quelques feuilles de vigne ; la deuxième est faite de trèfle, de chélidoine également mêlée de vigne, et la troisième présente du trèfle qui a le caractère des frises précédentes, puis de petits feuillages en forme de palme, et quelques motifs de fantaisie avec des têtes d'animaux et des feuil-

les de chardon largement découpées, le tout indiquant le XVe ou le XVIe siècle.

« Sous la rose existe une galerie à jour. Sur les chapiteaux de ses petites colonnettes on voit de la renoncule, du chêne et du trèfle.



Chapiteau du chœur de la cathédrale de Soissons. Chêne.

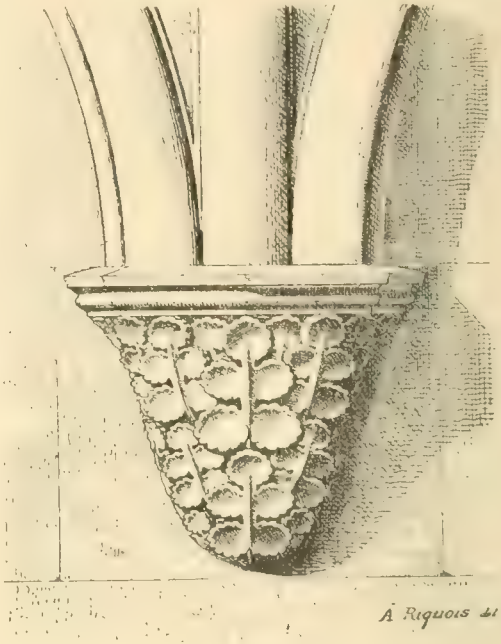
« Les feuillages des grandes frises donnent bien le travail des sculpteurs du XIVe siècle. Ils sont ondulés, plissés, et nervés en creux. Ils ont un fort relief et la lumière produit sur eux de jolis effets ..... »

De la façade passons dans le cloître.

...« Sur les chapiteaux des colonnettes des arcades des galeries regardant le Nord et l'Est, on

Frise du transept Sud de la cathédrale de Soissons. Vigne.

voit du chêne, de l'acanthe, du géranium des champs que nous n'avions pas encore rencontré ailleurs, de la renoncule, du lierre, de l'érable et de la vigne ; sur les consoles, on voit de la vigne à lobes pointus qui rappelle celle de plusieurs chapiteaux de la cathédrale, de la belle vigne à lobes arrondis semblable à celle de la clef gauche du porche intérieur et une jolie feuille qui doit être de la renoncule avec son bouton d'or. Toute cette sculpture, surtout celle des consoles, a le caractère du XIIIe siècle. Le motif le plus original que présente le cloître est certainement cette grande berce, que nous avons trouvée ici pour la première fois. L'artiste a conservé à la feuille sculptée le trait principal de la feuille naturelle



Console du cloître de Saint-Jean des Vignes. Grande berce.

qui est la liaison des lobes supérieurs aux lobes inférieurs par une partie droite. La grande berce peut être considérée à Saint-Jean comme une plante locale ; on en cueille à volonté sur les pelouses qui entourent les ruines. Au-dessus des arcades des deux galeries court une frise de chélidoine et les arcs sont encadrés par des rinceaux de clochettes. Frise et rinceaux sont du XIVe siècle.

« De l'église et du cloître sur lesquels ont passé la Révolution et la dernière guerre, il ne reste qu'une façade mutilée et des arceaux à moitié brisés. Mais avec ses porches ouverts, sa grande rose trouée, ses galeries dégradées et ses clochers déchirés, cette façade est encore imposante et les flèches de Saint-Jean-des-Vignes sont les reines de la contrée. »

L. C.

CARTHAGE. — DÉCOUVERTE DE TOMBES PUNIQUES, par A. L. DELATTRE. Oran, Fouque, 1898.

Les fouilles pratiquées dans la colline de Saint-Louis, à Carthage, ont mis au jour la nécropole punique de Byrsa ; en d'autres lieux encore furent découvertes des sépultures carthaginoises. Le R. P. Delattre consacre à ces diverses tombes une notice d'un haut intérêt.

COURS ÉLÉMENTAIRE D'ARCHÉOLOGIE RELIGIEUSE.

Il y a peu d'ouvrages mieux connus de nos lecteurs que le *Cours d'archéologie* de M. Mallet, dont nous avons longuement rendu compte naguère (1). On ne sera pas étonné d'apprendre que sa sixième édition vient de paraître.

La lettre ci-après adressée à l'auteur par S. G. Monseigneur Bardel, évêque de Séez, fait honneur à M. le chanoine Mallet et met en lumière les mérites de son excellent livre. Mais on y trouvera en outre des considérations élevées sur l'utilité des études archéologiques et en particulier dans les séminaires et le clergé. Selon l'heureuse remarque de l'éminent prélat, elles sont, dans le domaine esthétique, l'équivalent des humanités dans le domaine littéraire.

MONSIEUR LE CHANOINE,

Votre *Cours d'archéologie* arrive à sa sixième édition. C'est pour vous un succès qui me réjouit, mais ne me surprend en aucune façon.

Depuis plusieurs années, je connais votre ouvrage. D'autre part, je sais que des juges compétents en font grand cas ; que nombre de maisons d'enseignement, de séminaires surtout, l'ont adopté comme classique et s'en applaudissent. De l'aveu de tous, il peut rivaliser avec n'importe quel traité similaire. Les additions nombreuses et les sages modifications introduites par vous dans cette édition nouvelle ajoutent encore au mérite de votre travail.

D'ailleurs, tout mérite mis à part, vous avez, en facilitant les études archéologiques, fait œuvre éminemment louable ; car ces études, sans parler de leur côté attrayant, offrent à plusieurs points de vue de multiples et très sérieux avantages.

Elles forment le goût du Beau artistique, tout au moins dans la sphère où elles évoluent, comme l'étude des lettres développe celui du Beau littéraire : deux germes aussi féconds l'un que l'autre, déposés dans nos âmes par la divine Providence. Pourquoi passons-nous notre première jeunesse dans la compagnie des auteurs anciens et des maîtres de la langue française ? Pourquoi lisons-nous et relisons-nous Homère, Platon, Démosthène, Sophocle, Virgile, Horace, Cicéron, Bossuet, Corneille, Racine, Fénelon, Pascal ? Uniquement dans ce but : ils ont écrit des chefs-d'œuvre dont nous nous efforçons de découvrir les secrets, afin de nous initier peu à peu au Beau littéraire, et d'apprendre nous-mêmes à bien penser et à bien écrire. De même, à force de contempler les merveilles architecturales de la Grèce ancienne, de Rome païenne, et avant tout celles de notre moyen âge, nous parvenons à former et à développer notre goût artistique, ce goût si délicat et en même temps si élevé, puisqu'il doit toujours aller chercher son idéal, spécialement quand il s'agit d'art chrétien, dans la beauté surnaturelle et divine. Et de fait, quiconque a étudié nos cathédrales de Paris, de Chartres, de Clermont, de Bourges, de Séez, les remarquables églises de l'Auvergne et du Berry, — je les cite en connaissance de cause, — et aussi assurément celles de Normandie, — dont j'ai déjà visité la plupart, — a senti s'épanouir en son âme le goût du Beau : tout y charme les yeux et les ravit d'admiration ; tout y respire l'élégance, la hardiesse, la grandeur, la plus pure harmonie ; tout y parle à l'âme, l'instruit, l'élève, la transfigure et la rend meilleure.

Mais à ce premier avantage vient s'en ajouter un second non moins appréciable. De nos jours, et ce n'est pas sans raison, l'histoire est plus que jamais en honneur dans la société lettrée. Or l'archéologie est pour elle un complément presque indispensable. Elle transmet les souvenirs d'autrefois par ses monuments lapidaires, comme le fait l'histoire par ses manuscrits, ses vieilles chartes et ses antiques chroniques. Où l'une se tait, l'autre parle ; ce que celle-ci laisse trop dans l'ombre, l'autre le fait ressortir ; et, quand ces deux flambeaux unissent leurs lumières, les événements apparaissent plus nettement à nos regards : on croirait alors avoir remonté le cours des âges et assister aux grandes scènes parfois si touchantes et si glorieuses du passé.

Elle rend de plus grands services encore à notre religion sainte. Combien de découvertes, notamment dans les catacombes, sont venues appuyer les enseignements de la théologie et les récits des hagiographes ! D'autres ont fourni des preuves indéniables en faveur de l'antiquité et de la perpétuité de nos dogmes. On y a trouvé, par exemple, des symboles évidents des sacrements de Baptême et de l'Eucharistie, des peintures attestant la résurrection du Sauveur, et établissant la foi en notre résurrection future. Les inscriptions y sont innombrables, qui affirment cette double croyance, fondement premier du christianisme, ainsi que l'enseigne le grand Apôtre. Plus tard, l'ensemble des doctrines et des pratiques chrétiennes a été, pour ainsi dire, sculpté dans nos églises, représenté dans leurs mosaïques, leurs peintures murales et leurs verrières, gravé sur les vases sacrés et les médailles. La pierre, le bois, les métaux, la couleur, sont comme autant d'agents éducateurs, aussi bien pour le savant que pour l'ignorant.

Du reste, si les études archéologiques doivent nous intéresser comme chrétiens, elles ne le doivent pas moins, à partir du moyen âge, en tant que Français. Les édifices de la période ogivale, à la différence de ceux des époques précédentes, sont essentiellement nôtres, et nous sommes en droit, nous avons même le devoir de les revendiquer comme une gloire nationale. A ce point de vue donc, les études archéologiques sont vraiment des études patriotiques. Elles nous montrent le génie de nos ancêtres créant, à une époque que quelques-uns ont osé appeler barbare, des œuvres qui n'ont été surpassées, ni même égalées, par celles d'aucun autre peuple. Elles proclament leur indomptable énergie luttant, sans trêve ni merci, contre des obstacles qui nous paraissent insurmontables, à nous armés cependant de moyens mécaniques si puissants. Elles témoignent hautement de leur admirable esprit de foi, qui savait tout oser pour la glorification de Dieu, de son auguste Mère et des saints.

Heureuse France, d'avoir eu de tels enfants ! Soyons fiers d'avoir de tels ancêtres !

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, année 1884, p. 95 ; 1892, p. 251.

Mais, à l'heure présente, les études archéologiques ont une autre importance, toute d'actualité, qui ne peut échapper à personne. Jamais, peut-être, on ne construisit plus d'églises que de notre temps ; jamais, du moins, on ne montra plus de zèle pour restaurer les anciennes. Pour quiconque parcourt nos cités et nos campagnes, le mot du vieux moine Raoul Glaber est aussi justifié maintenant qu'au XIe siècle : « Le sol français se revêt comme d'un blanc manteau d'églises. »

Toutefois, on l'oublie trop souvent, il ne s'agit pas de bâtir et de restaurer d'une manière quelconque. Il est, hélas ! telle construction qu'il eût été préférable de ne pas entreprendre ; il est des restaurations qui ne sont en réalité que des mutilations ; car les lois les plus élémentaires de l'art architectural ont été indignement violées. Sous les prétextes les plus fantaisistes, on n'a tenu aucun compte des règles immuables du Beau, ni même des plus simples convenances liturgiques. On a travaillé avec zèle, peut-être ; mais le zèle ne suffit pas, il a besoin d'être éclairé.

Que dire de l'ornementation, de l'aménagement et de l'ameublement des églises ; du choix de leurs vases sacrés, de leurs reliquaires, de leurs instruments liturgiques ? Un goût fort douteux et, dans tous les cas, peu raisonné, y préside trop fréquemment. D'un autre côté, peut-on compter le nombre d'objets d'art, parfois d'une incontestable valeur, qui ont été aliénés sans motifs suffisants ?

Et tout cela faute de connaissances archéologiques, pourtant faciles à acquérir.

PETITE BIBLIOTHÈQUE DE VULGARISATION ARTISTIQUE : L'Art romain, GAUSSERON ; L'Art égyptien, AUGÉ DE LASSUS ; La Lithographie, J. DE MARTHOLD. (*Société française d'éditions d'Art.*) — Volumes in-12°, illust., de 64 pp. Prix : 0,75.

Nous avons applaudi l'idée que vient d'avoir la *Société française d'éditions d'Art*, en commençant la publication d'une collection de tracts destinés à vulgariser dans le grand public les notions artistiques jusqu'à présent trop méconnues dans notre enseignement primaire aussi bien que dans l'enseignement secondaire, et nous avons fait connaître deux premiers opuscules de la série (1).

Dans le troisième, un agrégé de l'Université, M. Gausseron, trace un tableau vivant de ce que fut l'art romain, et M. Augé de Lassus, le critique d'art et historien bien connu, a rappelé les principaux traits de l'art égyptien.

Le premier opuscule fait connaître les origines étrusque et romaine de l'art romain, l'originalité de cet art due à l'adaptation ingénieuse des arts tributaires, les périodes historiques et les monuments typiques. L'étude s'étend à l'architecture, à la peinture et à la sculpture. L'exposé est clair, et le sujet très vaste, est bien résumé.

Le livret donné par M. Augé de Lassus sur l'Égypte est autrement attachant. Dans une langue vivante, élégante, poétique, pleine de charme, l'éminent critique et l'incomparable conférencier nous livre en quelque sorte l'âme de l'Égypte antique et évoque de solennels souvenirs. Il peint ce climat serein des bords du Nil exempts d'intempéries; si quelques ondées s'épanchent, c'est à peine une rosée qu'aspire un baiser du soleil. Il nous montre avec quelle sollicitude l'Égypte suivait ses morts dans la nuit de la tombe traversée de terreurs et illuminée d'espérance, et par quelle prodigieuse habileté elle a voulu dérober ses momies à la profanation. Il décrit le sphynx, le plus antique et le plus prodigieux visage humain sculpté qui soit au monde ; il caractérise les pyramides, esquisse le grand temple de Karnak et de Louqsor et les hypogées de Nubie. Il insiste sur la multitude d'inscriptions qui font des monuments de ce pays les plus bavards du monde. Il montre la sculpture réalistique des siècles lointains aboutissant à l'hiératisme des derniers temps ; tout cela, en un langage imagé, qui charme l'esprit et impressionne la mémoire.

L. C.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1898, p. 164.

LA PEINTURE EN EUROPE : LA HOLLANDE, par G. LAFENESTRE, membre de l'Institut, conservateur des peintures au Musée national du Louvre, et M. Eugène RICHTENBERGER. — L. Henry May, Paris. Prix du volume : 10 francs.

Ce cinquième volume de la collection publiée par la *Société française d'éditions d'Art*, sur *La peinture en Europe*, est consacré à l'école hollandaise, celle du réalisme noble, sérieux et sincère.

Ce volume, qui fait suite aux études des mêmes auteurs dont nous avons rendu compte (1) sur le Musée national du Louvre, les Musées, galeries ou collections de la Belgique, est, comme ceux qui l'ont précédé, abondamment documenté et orné de cent reproductions photographiques, inédites pour la plupart.

En Hollande on a eu de tout temps et on conserve aujourd'hui encore le culte des peintres nationaux ; les galeries royales et municipales aussi bien que les collections particulières sont riches en œuvres de maîtres nationaux, grands ou petits maîtres.

Le catalogue raisonné est divisé en quatre parties : 1° Rotterdam et ses environs, Delft, Dordrecht et Gouda ; 2° La Haye et ses environs, Leyde, Haarlem ; 3° Amsterdam où l'on rencontre le Musée d'État, l'Hôtel-de-Ville, les orphelinats et la collection Six ; 4° Utrecht dont les musées divers sont inventoriés.

Chacun des tableaux est l'objet d'une description appuyée de notes relatives à sa provenance avec sa bibliographie.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1896, p. 49.

Périodiques.

SEMAINE RELIGIEUSE DE QUIMPER.
(1898, p. 375.)

M. le chanoine Abgrall esquisse les grandes époques de l'architecture religieuse en Basse-Bretagne.

De l'époque latine on y conserve un vestige.

La crypte de Lanmeur fut édifiée immédiatement après la mort violente de saint Mélar, en 799, et destinée à recevoir ses restes, vénérés dès lors comme ceux d'un martyr. Elle mesure 8 m. 18 de longueur sur 5 m. 07 de largeur et est divisée en trois petites nefs par deux rangs de quatre colonnes, qui sont hautes seulement de 1 m. 33 et soutiennent des arcades surbaissées et des voûtes en calotte informe, dont la hauteur ne dépasse pas 1 m. 97.

« Le XIe siècle et le XIIe produisirent bon nombre d'églises. Nous savons que les deux cathédrales actuelles de Quimper et de Saint-Pol-de-Léon ont remplacé des cathédrales romanes, ainsi que l'église de Locronan qui a été précédée d'un édifice roman construit par le comte Alain Canihart. Du XIe siècle nous possédons encore l'église de Loc-Maria, de Quimper, la nef de Meilars et celle de la chapelle de Coadry, en Scaër, l'église abbatiale de Daoulas, une partie de celle du Relecq, les ruines de celle de Landévennec et la base du curieux clocher de Lochrist.

« Le XIIe siècle nous a laissé les églises de Loctudy de Fouesnant, la nef de Perguet, la chapelle de Kernitroun, de Lanmeur, Pont-Croix, Kerinec, Plozévet, l'intérieur de Lambourg à Pont-l'Abbé et de Notre-Dame à Châteaulin, les chœurs de Pluguffan et de Pouldergat, la curieuse église de Sainte-Croix, de Quimperlé, les ruines de Languidou, en Plovan, celles de la nef de l'abbaye de Saint-Mathieu de la fin des terres et le joli cloître de Daoulas.

« Mais il faut arriver au XIIIe siècle pour voir réellement des productions grandioses ; ce sont : le chœur de la même abbaye de Saint-Mathieu, le chœur et l'abside de la cathédrale de Quimper, la nef de Saint-Pol-de-Léon, le clocher de la Martyre, l'abside de Bénodet, construite en l'honneur de saint Thomas de Cantorbéry, très peu d'années après sa mort, puis la salle capitulaire de l'abbaye cistercienne de Saint-Maurice, de Carnoët, copiée exactement sur celle de Langonnet.

« Au XIVe siècle, on continue les collatéraux du chœur de Quimper, on construit la moitié orientale et le clocher admirable de N.-D. du Créïsker à Saint-Pol-de-Léon, l'église et le clocher de Rosporden, la nef et le fond du porche midi de Saint-Michel, de Quimperlé.

« Mais c'est au XVe siècle qu'il y a eu une vraie efflorescence de l'art. On commence par la merveille du Folgoët, élevée en l'honneur de la Vierge sur le tombeau du pauvre innocent Salaün, qui lui avait été dévot toute sa vie et qui ne sut jamais réciter d'autre prière que ces deux mots : *Ave Maria*. Puis, c'est le tour de Saint-Jean-du-Doigt, du chœur de Saint-Pol-de-Léon, de la nef de Quimper, des églises de Locronan, de Saint-Herbot.

« Aux premières années du XVe siècle jusqu'à la fin du XVIIe, vient toute une série de porches, de clochers, d'ossuaires, de calvaires. Ce ne sont que des accessoires, mais il semble qu'on y ait parfois sacrifié le principal. Il peut se faire encore que les églises soient belles et monumentales, comme Saint-Nonna, de Penmarc'h, Sainte-Catherine et Saint-Germain, de Pleyben, Saint-Michel, de Quimperlé, Saint-Tujean, de Primelin, Sizun, Lampaul, Bodilis, Gouezneu, dans le Léon ; mais les accessoires dont je viens de parler prennent plus d'importance et absorbent l'idée et l'activité des architectes, des sculpteurs, des tailleurs d'images.

« Les porches, se modelant sur ceux du Folgoët, et du Créïsker de Saint-Pol-de-Léon, se couvrent de statuettes, de scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, de colonnettes et de voussures déliées, de guirlandes, de feuilles de vigne et de chardon, découpées et évidées avec la plus grande délicatesse ; à l'intérieur, des niches aux dais gothiques abriteront les statues des apôtres. Tels sont les porches de Saint-Melaine de Morlaix, 1489, — Saint-Herbot, 1498, — Plougonven, 1518, — Lampaul-Guimiliau, 1533, — Rumengol, 1537, — N.-D. des Portes, — La Martyre, — Pencran, 1533, et les jolis petits porches de Quilinen, en Landrévarzec, et de N.-D. des Fontaines, en Gouézec.

« A Landivisiau, 1554-1559, on est déjà en plein style renaissance, avec cependant de nombreux ressouvenirs du vieux style gothique, qu'on ne semble abandonner qu'à regret. Mais l'adoption du nouveau style devient désormais plus franc et plus complet, tout en conservant une allure spéciale, une couleur de terroir et un genre personnel et propre à l'architecte et aux ouvriers. C'est alors qu'on voit apparaître la colonne de Philibert-Delorme, composée de tambours cannelés alternant avec des bagues saillantes et sculptées, les grandes clefs d'archivolte formées d'une volute recouverte d'une feuille d'acanthe, les gros contreforts tapissés de niches et de pilastres et couronnés de lanternons. Ces différents éléments caractéristiques, nous les trouvons à Lopérec, 1586, —

Pleyben, 1588, — Plougasnou, 1584, — Bodilis, 1570-1631, — Brasparts, 1589, — Goulven, 1573, — Saint-Thégonnec, 1599, — Landerneau, 1604, — Guimiliau, 1606, — Trémaouézan, 1610, — Gouesnou, 1642, — Commana, 1645, — et tant d'autres.

« Nous devons terminer la série par le porche de Plouézoc'h, qui est d'une disposition à part et clôt, à la date de 1677, la liste de ces petits monuments offrant un vrai caractère artistique.

« Si nous passons maintenant à l'examen des clochers, nous reconnaîtrons que les constructeurs bretons y ont mis une certaine complaisance mais aussi une grande habileté et une grande hardiesse, témoin les deux tours de la cathédrale de Saint-Pol, La Martyre et Rosporden. Puis le XIVe siècle nous donne l'admirable Créïsker, le roi des clochers, le plus heureux et le plus savant.

« Au XVe siècle, les bases et les flèches seront plus ornées, comme à Quimper, Pont-Croix, Sait-Tujean, Ploaré, Locronan, Penmarc'h, Saint-Herbot, Carhaix, Lambader, Saint-Jean-du-Doigt ; et quand on sera en pleine Renaissance, la tour bretonne prendra les éléments de ce style, et elle continuera à garder la flèche pyramidale comme à Landivisiau, Lampaul, Sizun, Goulven, Saint-Servais, La Roche, Dirinon, Gouesnou, ou bien elle se couronnera d'un ensemble de dômes superposés, comme on les trouve à Roscoff, Berven, Saint-Thégonnec, Pleyben, N.-D. de Châteaulin, Sainte-Marie du Ménez-Hom, Plogonnec, Kergoat. »

Pour avoir la physionomie complète de l'architecture bretonne, il faudrait encore décrire les ossuaires et les calvaires, les arcs-de-triomphe et les fontaines saintes. — M. Abgrall n'y manquera pas. Nous renvoyons le lecteur à son article.

Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

Arbellot. — Notice historique et archéologique sur l'église de Saint-Léonard de Noblac. — In-8°. Limoges, imp. Barbou.

Babelon (Ern.). — Catalogue des camées antiques et modernes de la Bibliothèque nationale. — In-8°. Paris, Leroux.

Barbaud (R.). — Notice archéologique sur l'église abbatiale de Notre-Dame de Chastres, près Cognac. — In-8°, 9 pl. avec plans et dessins. Paris, Gastinger.

Barbier de Montault (X.). — Œuvres complètes. T. XII: Rome. VI. Hagiographie (4e partie). — In-8°, Poitiers, imp. Blais et Roy.

Bayard (E.). — L'illustration et les illustrateurs. — In-8°, grav. Paris, Delagrave.

Branet (A.) Le chateau de Meilhan ; le portrait de Bernard d'Aspe et de sa famille, par Philippe de Champagne. — In-8°. Auch, imp. Foix.

Bourdery (L.) et **Lachenaud** (E.). — Léonard Limosin, peintre de portraits. — In-8°, 132 gr. et 25 pl. Paris, May.

* **Bourdery** (L.). — Les assemblées de la Confrérie du S.-Sacrement de S.-Pierre du Queyroix de Limoges, a la fin du XVIe siècle. — In-8° de 10 pp. Limoges, Ducourtieux, 1898.

* **Le même.** — Les peintures de la crypte de la cathédrale de Limoges, XIIe siècle. — In-8° de 8 pp. Limoges, Ducourtieux.

* **Chevalier** (Le chan. Ul.). — Église, bibliographie. — In-16 de 32 pp. Montbéliard, Hoffmann, 1895.

Collon (L'abbé A.). — La chape de saint Martin a Bussy, d'après l'abbé Fossin. — In-18°, broch. Paris et Poitiers. Oudin.

Dehaisnes (Le chan.). — Le Nord monumental et artistique. Accompagné d'un album de 100 photographies. — In-4°. Lille, imp. Danel.

* **Delattre** (A.-L.). — Carthage. Découverte de tombes puniques. — Oran, Fouque, 1898.

Farcy (L. de). — Histoire et description des tapisseries de l'église cathédrale d'Angers. — In-8°, et pl. Angers, Germain et Grassin.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

* **Guibert** (L.). — Les sépultures de l'abbaye de St-Martin-les-Limoges et la crosse de l'archevêque Geoffroy. — In-8° de 16 pp. Limoges, 1898.

Gruyer (G.). L'art ferrarais a l'époque des princes d'Este. — In-8°. Paris, Plon et Nourrit.

Guillot (Ernest). — L'ornementation des origines au XVIIIe siècle. — Atlas avec planche. Paris, Laurens.

Inventaire général des richesses d'art de la France. Archives du Musée des monuments français. 3e partie (fin). — In-8°. Paris, Plon et Nourrit.

* **Lafenestre** (G.) et **Richtenberger** (Eug.).— La peinture en Europe : La Hollande. — Paris, L. Henry May. Prix du volume : 10 frs.

Lair (J.). — La reine Mathilde dans la légende. — In-8°. Caen, Delesques.

* **Lambin** (Ém.). — Les églises de l'Ile de France. *(Semaine des constructeurs.)* — In-8° illustré de 80 pp. Paris, 1898.

* **Le même.** — La flore de la cathédrale de Soissons et de Saint-Jean-des-Vignes. — Soissons, Michaux, 1898.

La Vierge noire. — *Intermédiaire des chercheurs et des curieux* (30 juin, 20 juillet, 30 septembre et 10 juin 1897).

* **Lefèvre-Pontalis** (Eug.). — L'architecture religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons du XIe au XIIe siècle, 2e livr. — Paris, Plon, 1896.

Leglaneur (A.). — La cathédrale de Reims. — *Revue Canadienne*, Octobre 1897.

* **Mallet** (L'abbé). — Cours élémentaire d'Archéologie religieuse.

Mantz (Paul). — La peinture française du IXe siècle a la fin du XVIe, avec introduction par Olivier Merson. — In-8°, 288 pp. avec 123 grav. Paris, Société française d'Éditions d'art.

Martin (L'abbé F.). — Étude historique et archéologique sut les reliques de la Passion. — In-8°, avec 22 grav. Paris, Lethielleux.

Martin-Sabon (F.) — Catalogue des photographies archéologiques de l'Ile-de-France, de Picardie, Normandie, Bretagne et Touraine. — In-8°. Paris, Giraudon.

Nolhac (Pierre de). — Le Virgile du Vatican et ses peintures. — In-4°, 1 planche. Paris, Klincksieck.

* **Perrault-Dabot** (M.). — Monographie de l'église des Marolles en Brie.— In-8° de 40 pp. Paris, Lechevalier, 1898.

Petit (M.). — Les Apocalypses manuscrites du moyen age et les tapisseries de la cathédrale d'Angers. — In-8°. Paris, Bouillon.

* Petite Bibliothèque de vulgarisation artistique : *L'Art romain*, Gausseron ; *L'Art égyptien*, Lassus (Augé de) ; *La Lithographie*, Marthold (J. de). *(Société française d'Éditions d'Art).* — Volumes in-12, illustrés, 64 pp. Prix : fr. 0,75

Quesvers (P.). — Les trois églises du Boulay et leurs pierres tombales. — In-8°. Fontainebleau, imp. Bourgès.

Regnier (L.). — Une visite a l'ancienne abbaye du trésor [diocèse de Rouen]. — In-8°, avec grav. Paris, Picard.

Reymond (M.) et Giraud (Ch.). — Le palais de justice de Grenoble. Étude sur Martin Claustre et les sculpteurs grenoblois au XVIe siècle. — In-4°, avec 55 photogr. dont 32 pl. hors texte. Grenoble, H. Falque et F. Perrin.

* Richez (A.). — Les fêtes du couronnement de la statue de la Vierge de Saint-Cordon a Valenciennes (7 juin 1897). — Valenciennes, Lacour, 1898.

Rouméjoux (A. de). — L'Ornementation aux époques mérovingienne et carlovingienne. — In-8° et pl. Caen, imp. Delesques.

Soldi (C.). — La langue sacrée, la Cosmoglyphie ; le Mystère de la Création. — In-8°, et 900 dessins. Paris, Heymann.

Tamizey de Larroque (P.). — Lettre de 1619 sur les antiques d'Auch. — *Revue de Gascogne*, septembre-octobre 1897.

Thiébault-Sissou. — Les tapisseries de la Chaise Dieu. — *Le temps*, 6 septembre 1897.

Tourneux (M.) — Table générale des documents contenus dans les archives de l'art français et de leurs annexes (1851-1896). — In-8°. Paris, Charavay.

Uzanne (Oct.). — L'art dans les décorations extérieures des livres de ce temps. — In-8°, grav. Paris, May.

Allemagne.

* Dreves et Blume (Les PP.). — Analecta Hymnica Medii Ævi ; 25e livr., *Historiæ rhythmicæ*. — In-8° de 291 pp. Leipzig, 1897.

Friedlænder (Max.-J.). — Hans le peintre, de Schwaz (Tyrol), dans *Repertorium für Kunstwissenschaft*, t. XX, 5^e fascicule 1897.

Künstler-Monographien. XXII : Tiepolo, von F.-H. Meissner (mit 74 Abbild.) ; XXII : Vautier ; von A. Rosenberg (mit 111 Abbild.) ; XXIV, Botticelli, von E. Steinmann (mit 90 Abbild.) ; XXV, Ghirlandajo, von E. Steinmann (mit 65 Abbild.) ; XXVI, Veronese, von F. H. Meissner (mit 88 Abbild.) ; XXVII, Mantegna, von H. Thode (mit 105 Abbild.) ; XXVIII, Schinkel von H. Ziller (mit 127 Abbild.) ; Tizian, von H. Knackfuss (mit 129 Abbild.). — In-8°, Bielefeld und Leipzig, Velhagen und Klasing.

Meier (P.-J.). — Die Bau-und Kunstdenkmaeler des Herzoth. Braunschweig. I. Band : Die Bau-und Kunstdenkmaeler des Kreises Helmstedt. — In-8°, avec 29 pl. et 103 ill. Wolfenbüttel, J. Zwisler.

Meyer (A.-G.). — Oberitalienische Frührenaissance. I. Theil : Die Gothik des Mailaender Domes und der Uebergangsstil. — In-4°, avec 10 pl. et 80 ill. Berlin, W. Ernst und Sohn.

Pfeifer (H.). — Das Kloster Riddagshausen bei Braunschweig. — In-4°, avec 112 ill. Wolfenbüttel, Zwissler.

Puger (A.). — Gothische Ornamente. Einzelheiten der beruhmtesten Baudenkmaeler des Mittelalters in Frankreich und England. — Grand in-4°, 100 Taf. (in 10 Lief.) I. Lieferung (10 Taf.). Berlin, B. Hessling.

Ricci (C.). — Antonio Allegri da Correggio, sein Leben und seine Zeit. Ubersetz. von Hedwig John. — Grand in-4°, avec grav. et 40 pl. Berlin, Cosmos, Verlag für Kunst und Wissenschaft.

Ruckwardt (H.). — Architecturtheile und Details von Bauwerken des Mittelalters bis zur Neuzeit. — In-fol. Photogr. Orig. Aufnahmen nach der Natur. Abtheilung A. Alte Architektur. II Serie (30 Taf.) Leipzig, P. Schummelwitz.

Schmarsow (A.). — Beitrage zur Aesthetik der bildenden Kunste. II : Barock und Rokoko. — In-8°, Leipzig, Hirzel.

Schneeli (G.). — Renaissance in der Schweiz. Studien uber das Eindringen der Renaissance in die Kunst diesseits der Alpen. — In-8°, 90 pl. et 54 fig. München, Bruckmann.

Schnütgen. — Croix gothique de l'église du couvent d'Asschaffenbourg, dans *Zeitschrift für Christliche Kunst*, t. X^e, fasc. 8.

Stein (K. H. von). — Vorlesungen uber Aesthetik. — In-8°, Stuttgart, J. G. Cotta.

Wolff (K.) et Jung (R.). — Die Baudenkmaeler in Frankfurt-am-Main. I. Band : Kirchenbauten, 2te Lief. (XVI et p. 151-368, avec 20 pl. et 160 fig.) — In-8°, Frankfurt am Main, Voelcker.

Angleterre.

Anderson (W.-J.). — The Architecture of the renaissance in Italy. — In-8°, 54 pl. et 74 illust. Batstsford.

Perkins (Th.). — Handbook to Gothic Architecture, Ecclesiastical and Domestic. — In-8°, Hazell.

Robinson (Frederic S.). — Inventaire des trésors d'art de la couronne d'Angleterre, dans *Magazine of Art*, décembre 1897.

Romilly Allen. — Les sculptures des bois scandinaves primitives, dans *The Studio*, novembre 1897.

Tyack (G. T.). — The Cross in Rituall, Architecture and Art. — In-8°, Andrews.

Italie.

Bertoldi (D.-G.). — Di una nuova tavola di Raffaello. — In-8°, Asolo, tip. F. Vivian.

Cavalcaselle (G.-B.) et Crowe (J.-A.). — Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI. Vol. VII. *(Pittori fiorentini del secolo XV° del principio a del seguente.)* — In-8°, Firenze, Le Monnier.

Cartwright (J.). — Christ and His Mother in Italian Art. — In-folio.

Forcella (V.) et Seletti (E.). — Iscrizioni cristiane in Milano anteriori al XV secolo. — In-8°, et fig. Codogno, A. G. Cairo.

L'Arte in Bergamo e l'Academia Carrara, publication faite par le *Cercle Artistique* de Bergame, avec le concours de l'Académie, à l'occasion du premier centenaire de sa fondation.

La Galerie Rajconali Italiane. — Rome, Ministère de l'Instruction publique.

* Malaguzzi, la Chiesa e il convento di San Giovanni in Monte, a Bologna. — 2 vol. de 222-235 pp.

* Meomartini (Le chev. Almerico). — I monumenti e le opere d'Arte della Citta di Benevento. — In-8° de 503 pages.

Migliozzi (A.). — Guida novissima della Certosa di San Martino. — In-16°, Napoli, Lanciano e Pinto.

Reymond (Marcel.). — Les della Robbia. — In-8°, et 10 pl. Florence, Alinari.

* Rossi (G.). — L'ultima parola, ma necessarissima, sul sacro tesoro Rossi, rinforzante la Storia dell' antica liturgica dottrina. — In-8° de 15 pp. Rome, Battarelli, 1898.

* Saccardo (P.). — Les mosaïques de St-Marc, a Venise. — In-8° de 336 pp. Venise, Ongania, 1898.

Sant'Ambrogio (D.-G.-J.). — I Sarcofagi Borromeo ed il monumento dei Birago all' Isola Bella [Lago Maggiore]. — In-4°, 96 pl. Milano, Ulrico Hoepli.

Sarlo (F.). — Il duomo di Trani. — In-8°, Trani, V. Vecchi.

Scott (L.). — The Castle of Vincigliata. — In-8° et 2 grav. Florence, G. Barbera.

* Stevenson (Le comm. E.). — Scavi et Scoperte nelle catacombe romane. — In-8° de 16 pp. Rome, Salviucci, 1897.

* Le même. — Osservazioni intorno ad un avorio creduto antico, rappresentante Leone III e Carlo Magno. — In-8° de 11 pp. avec 2 vignettes. Rome, Salviucci, 1897.

Supenio (Benvenuto). — Beato Angelico. — In-8°, 71 grav., Florence, Alinari.

Espagne.

Gascou du Gotor (P.). — Zaragoza monumental. — In-8°, Madrid, Murillo.

Suisse.

Baer (C.-H.). — Die Hirsauer Bauschule. Studien zur Baugeschichte des XI und XII Jahrhundert. — In-8°, Freiburg-in-B., J.-C.-B. Mohr.

* Chevalier (Le chan. Ul.). — La Renaissance des Études liturgiques. — In-8° de 23 pp. Fribourg, 1898.

Faeh (A.). — Die Kathedrale in St Gallen. Photogr. aufgenommen von C. Umiker. — In-fol. avec ill. et 31 pl. Zurich, M. Kreutzmann.

Autriche-Hongrie.

Mann (N.). — Jesus-Christus am Kreuze in der bildenden Kunst. — In-4°, et 10 pl. Prag, Lehmann.

Seidlitz kritische Studien zur Aesthetik der Gegenwart. — In-8°, Wien, C. Fromme.

Grèce.

Lampakis (Georgeos.). — Χριστιανικὴ ἀγιογραφία τῶν ἐννέα πρώτων αἰώνων. — In-8°, grav. Athènes, Constantinidis.

Belgique.

* Avenay (Ét. d'). — S. Remi de Reims, apôtre des Francs (437-533). — In-8° de 188 pp. Société de Saint-Augustin, 1896.

* Bormans (G.) et Schoolmeesters (E.). — Le « Liber officiorum ecclesiæ Leodiensis ». — In-12° de 78 pp. Bruxelles, Mayer, 1896.

Even (Van). — Quentin Metsys. — In-8°, Bruxelles, Bruylant.

* Friling (H.). — Nouveaux documents d'art décoratif. Application ornementale des plantes et des animaux. *1re série :* planches 1 à 24. *2e série :* planches 1 à 12. — In-folio. Bruxelles, Wytmans, 1898. Sous couverture cartonnée. L'ouvrage complet, 80 fr

Rypens (G.). — Quelques considérations sur l'enseignement de l'architecture en Belgique. — In-8°, Hasselt, M. Ceysens.

Chronique. SOMMAIRE : L'ANNONCIATION. — LE MUSÉE DE SOUTH-KENSINGTON. — RESTAURATIONS : *église de Rouvres ; salle des Gardes et église des Dominicains de Dijon ; Saint-Pierre de Montmartre ; le Vieux Paris ; église de Damme*, etc.— NOUVELLES : *Congrès de Bourges*, etc. — ÉCOLE SAINT-LUC. — NÉCROLOGIE : *Adrien Bressers.*

— Iconographie de l'Annonciation. —

NOTRE collaborateur, M. Gerspach, qui, d'ancienne date, poursuit en Italie l'étude des arts avec une persévérance et une science que nos lecteurs sont souvent à même d'apprécier, se propose de publier prochainement un livre consacré à l'*Annonciation*, qui, pour l'étude du développement de l'art chrétien, aura certainement un haut intérêt.

L'auteur a voulu, en s'en tenant à un thème fort simple, poursuivre les différentes évolutions et les développements de la peinture italienne au cours des siècles. Le sujet en lui-même a de tous temps eu pour les artistes de la péninsule un attrait tout particulier ; beaucoup d'entre eux en ont tiré un parti admirable. M. Gerspach en emprunte les premiers types aux catacombes, et il poursuit ses recherches jusqu'aux peintres du XVIIe siècle.

On comprend qu'un livre de cette nature doit surtout enseigner et plaire par les reproductions; c'est ainsi que l'entend l'auteur qui donnera plus de 150 planches, laissant pour ainsi dire les maîtres parler par eux-mêmes. C'est une méthode qui, en ménageant le texte, met le lecteur ou, si l'on aime mieux, le spectateur, en contact direct avec les maîtres. A nos yeux, c'est la bonne, et nous ne croyons pas nous aventurer en promettant un succès de bon aloi à la publication que nous sommes heureux d'annoncer à nos lecteurs.

L'ouvrage sera édité par la Société des livres d'art, May et Cie (ancienne maison Quentin), Paris.

J. H.

Encore le Musée de South-Kensington et son Administration.

LA *Revue de l'Art chrétien* a tenu ses lecteurs au courant des polémiques assez vives engagées l'année dernière, entre les revues et journaux anglais sur l'administration du Musée et de la Bibliothèque de South-Kensington. J'ai fait connaître alors les vices et les abus au moins étranges de cette administration. Le Parlement, saisi des nombreuses plaintes qui se faisaient jour, chercha à porter remède à la situation : il institua un Comité spécial chargé d'examiner l'affaire et de lui faire un rapport détaillé sur le bien fondé des plaintes qui se sont produites.

Ce Comité se mit sérieusement à l'œuvre : il fit un premier rapport sur l'état vraiment alarmant au point de vue des dangers d'incendie auxquels étaient exposés les locaux contenant les magnifiques collections du Musée. Immédiatement le Gouvernement prit des mesures, et déjà des démolitions et des reconstructions ont commencé. Mais le Comité ne s'en tint pas à cette première partie de sa tâche, il voulut examiner de près dans quelles conditions le Musée était administré. Il fit comparaître une partie du personnel, et ici force lui fut de constater qu'à cet égard encore les griefs formulés dans la presse n'étaient que trop fondés. L'un des principaux fonctionnaires, M. James Weale, questionné par le Comité sur faits et articles, fut particulièrement sincère et précis dans ses dépositions. L'intérêt que lui inspire l'important établissement auquel il a rendu de nombreux services, devait lui tracer cette ligne de conduite, si même elle n'avait été pour lui affaire de conscience.

La conséquence de la sincérité de M. Weale fut sa destitution, sous prétexte de limite d'âge. Toutefois l'Administration de South-Kensington n'osa se livrer à cet acte aussi longtemps que la chambre siégeait, mais attendit la clôture du Parlement. Le Comité chargé d'examiner la situation étant institué par décret du Parlement, la révocation de M. Weale aurait été portée devant cette dernière instance ; il eût certainement soulevé dans le public un sentiment de réprobation que l'on voulait éviter.

Mais le Comité ne se tint pas pour battu ; il vient de publier la seconde partie de son rapport dont s'occupe la presse de Londres ; il suffira de traduire un article publié par le *Times* le 8 août dernier, pour mettre nos lecteurs au courant de la situation.

« Les rapports des Commissions, dit le *Times*, ne jouissent pas en général d'une grande réputation au point de vue littéraire. Le public n'y prend pas goût, et on assure que même les membres du Parlement ne les lisent que lorsqu'ils y sont obligés. Nous espérons qu'il n'en sera pas ainsi du second rapport de la Commission instituée pour « examiner et faire rapport sur l'administration et les dépenses des Musées du département des Sciences et des Arts »; c'est là un document qui mérite d'être lu, et nous pouvons garantir qu'il causera un plaisir mêlé de peine à tous ceux qui aiment à connaître comment la besogne de la nation est faite au

département en question. Les membres du Parlement pourront en faire une lecture attentive au cours de leurs vacances, les faits qui y sont exposés ayant un intérêt considérable. Il semble toutefois qu'au sein de la Commission, il y a eu quelque tiraillement avant de livrer son rapport à la publicité, et que celle-ci n'a été décidée que par une majorité de sept voix contre trois. Ces derniers membres auraient sans doute désiré procéder avec de tendres ménagements pour l'Administration,mais heureusement leur opinion n'a pas prévalu ; le public sera ainsi à même d'apprendre par l'organe de l'autorité la plus compétente, toute l'étendue que peut prendre une organisation défectueuse et tous les abus qui peuvent se glisser dans un service de la chose publique qui exige du pays des dépenses considérables et qui intéresse à un haut point tout homme d'éducation.

« On se rappelle sans doute que la Commission publia un premier rapport sur la situation du Musée de South-Kensington, qu'il regardait comme exposé au danger imminent d'incendie. Le Gouvernement, justement ému de ce cri d'alarme, prit alors des mesures immédiates ; il fit démolir quelques-uns des bâtiments du Musée les plus sérieusement menacés, et prit une décision concernant l'ordonnance définitive de l'ensemble des constructions. De ce côté donc les plaintes de la Commission furent reconnues fondées et on a commencé à y porter remède. Nous sommes curieux maintenant de savoir s'il en sera de même du nouvel exposé dans lequel on constate des dangers et des fautes qui, s'ils ne se présentent pas d'une manière aussi palpable, avec des menaces aussi immédiates que les dangers d'incendie, n'en sont ni moins bien établis, ni moins sérieux, au point de vue d'un autre côté de la question, la gestion financière... Le Comité aurait beaucoup à dire à cet égard ; il lui suffit de remarquer que les comptes sont tenus d'après un mauvais système, et que bien des postes importants sont difficiles à expliquer ; c'est ainsi que le Comité n'est guère en état de contrôler l'usage de sommes, comme celle de 6,800 livres sterlings, affectée à l'ameublement et au matériel », et les dépenses pour « l'Exposition à Bethnal Green ». Pour ces points et pour d'autres faits de l'administration, il suffit d'une simple comparaison avec le British Museum, une institution organisée avec intelligence, pour apprécier la différence entre l'ordre et le désordre, entre une bonne et une mauvaise comptabilité.

« Un exemple qui vient couronner l'exposé du rapport sur la mauvaise administration de South-Kensington, est l'histoire de la Bibliothèque d'art, qui est examinée avec quelques détails par le Comité. Nous sommes entièrement d'accord avec celui-ci en regardant cette Bibliothèque comme une des branches du Musée les plus importantes en ce qui concerne les études professionnelles pour lesquelles South-Kensington a été créé. Il y a peu d'années encore, ce service était complètement désorganisé. A l'heure qu'il est, il n'y existe pas un personnel distinct du personnel général du Musée, ni un examen spécial pour l'admission des livres ; le conservateur en chef n'est pas directement responsable, « même des achats les plus insignifiants ». Il ne s'y trouve pas actuellement un seul employé possédant quelques notions de l'« allemand », langue de la plus haute importance lorsqu'il s'agit d'une Bibliothèque d'art.

« L'ancien catalogue était un travail scandaleux, comme on peut en juger par les exemples suivants que nous empruntons au rapport. « *H. C. Reneue*, se trouve dans le catalogue comme un nom d'auteur ; c'est simplement une coquille du mot français qui signifie *Revue. Deel* s'y lit également comme nom d'auteur, tandis que c'est le mot flamand qui désigne, *volume ;* le titre d'un livre sur les Annales de Marie, *Mariani Fasti* est transformé également en nom d'auteur, Fasti devenant le nom de famille, Mariani le nom de baptême, etc.

« Enfin, à la mort du dernier bibliothécaire, les Mylords investis de la direction eurent l'inspiration de le remplacer par son dernier successeur M. Weale, un savant de réputation européenne, et, de l'avis de tous, considéré comme un homme de première autorité en ce qui concerne l'ancien art flamand. Le Comité constate que M. Weale trouva, à son entrée en fonctions, « la Bibliothè« que dans un désordre absolu. Il chercha imméd« iatement à y introduire l'ordre et adopta un « système raisonné pour les catalogues, balaya « un certain nombre d'abus invétérés, et mit a « jour la plupart des arriérés qui s'étaient accu« mulés. »

« Il ne se contenta pas de prendre ces mesures: appelé en témoignage devant le Comité, il eut l'imprudence de dire la vérité, et de mettre à nu les défauts du régime sous lequel il était obligé de travailler. Le résultat fut qu'il reçut sa démission, incident sur lequel nous nous abstiendrons de donner des commentaires, préférant citer les paroles textuelles de la Commission, paroles que nous recommandons à toute l'attention du Parlement. — « Votre Commission désire donner son opinion sur la manière dont M. Weale, le dernier conservateur de la Bibliothèque d'art, a été démis de son emploi, immédiatement après la prorogation du Parlement de 1897. Elle doit considérer cette révocation comme la conséquence de son témoignage dévoilant avec une entière sincérité

les erreurs et les négligences de l'administration du Musée; c'est là un acte qui ressemble beaucoup à une atteinte aux privilèges de la chambre (1) et une infraction à l'immunité dont jouissent d'ordinaire les témoins appelés à déposer devant les Commissions de la Chambre des Communes. »

« Sur ces paroles nous pouvons abandonner le rapport à ses lecteurs ; nous n'avons qu'à remercier la majorité du Comité, et tout particulièrement lord Balcarres, qui, comme le dit Disraeli, est né dans une bibliothèque, et qui, par conséquent, sait ce que doit être une bibliothèque et un Musée. »

Tel est l'article du *Times*. Le numéro de la *St-James Gazette* du 5 août dernier se montre plus sévère encore pour les administrateurs du Musée de South-Kensington. Nous aimons à croire qu'une réparation digne d'une grande nation, où la droiture et la justice ont toujours été tenues en honneur, sera offerte à l'homme qui est le mieux à même de porter remède à des abus reconnus aujourd'hui par tous ceux qui connaissent la situation du Musée de South-Kensington. Nous l'espérons, moins encore pour le savant travailleur que la *Revue* a l'honnenr de compter parmi ses collaborateurs, que pour l'Angleterre où l'on tient généralement à mettre « *the right man in the right place* » et qui, dans le domaine de l'archéologie, n'a pas à citer beaucoup d'hommes de cette valeur.

***

Ces lignes étaient écrites lorsque nous avons reçu la seconde partie du volumineux rapport de la Commission parlementaire, examinant la situation des Musées du département des sciencse et d'art. Ce document qui ne comprend pas moins de 106 pages in-fol. est très détaillé en ce qui concerne le Musée de South-Kensington et particulièrement sa bibliothèque. Il confirme de tout point ce que, nous basant sur les informations de la presse anglaise, nous avons écrit en juin 1897 et ce que nous venons d'établir à nouveau. Il serait difficile d'être plus sévère, en ce qui concerne la situation de la bibliothèque des Arts de cet établissement, avant l'entrée de M. Weale, que ne l'est le jugement de la Commission. Il est non moins sévère dans ses appréciations quant aux procédés de la direction envers un homme qui, par son nom comme par ses efforts pour mettre de l'ordre là où régnait le désordre, a servi l'établissement dont il était un des hauts fonctionnaires. Le rapport dit en termes très précis que la révocation de M. Weale est la conséquence de son attitude en présence de l'enquête parlementaire. Il y a fait connaître la vérité dans toute sa simplicité, et dévoilé des abus qui ont fini par créer un gâchis administratif, dont, pour un honnête homme, il était impossible de rester le témoin impassible.

Le rapport, dont l'impression a été ordonnée le 29 juillet dernier par la Chambre des Communes, donne à M. Weale la satisfaction morale la plus éclatante qu'il pût recevoir. Les mots de « scandale public » s'y trouvent en toutes lettres. Mais en présence de cet hommage rendu par l'autorité la plus compétente à la loyauté comme à la science de l'ancien bibliothécaire en chef, on est en droit de se demander si les choses en resteront là, et si, après la publication du rapport, l'administration du Musée de South-Kensington échappera aux réformes dont l'Angleterre, comme tous les amis des arts et des sciences, reconnaissent aujourd'hui l'impérieuse nécessité.

J. HELBIG.

1. *A breach of privilege.*

Restaurations.

Le saint Jean-Baptiste de l'église de Rouvres. On lit dans le *Journal des Arts*, l'intéressante notice qui suit, signée André Arnoult :

En désobstruant la fenêtre centrale de l'abside dans l'église de Rouvres (Côte-d'Or), actuellement en pleine restauration pour et par la commission des Monuments historiques, les ouvriers de M. Charles Suisse, architecte du gouvernement, ont rendu au jour une statue du plus haut intérêt.

C'est une figure de saint Jean-Baptiste, le patron de l'église, en pierre blanche, dure et d'un grain très fin ; la hauteur, y compris celle de la tête qui est détachée, mais pourrait être facilement rajustée, est de 2m12. Le saint est complètement enveloppé d'une robe en peau de mouton, tombant en sobres et amples plis, la laine est représentée par des touffes stylisées d'effet très décoratif, tandis que les revers largement étalés montrent une sorte de treillis serré du travail le plus fin. L'art des XIVe et XVe siècles, pas même celui de Claus Sluter, n'a rien produit d'une telle plénitude ; sous ces draperies d'une simplicité austère, on devine, on sent un corps robuste et d'un canon tout antique. La main gauche soutient une sorte de cadre à compartiments quadrilobés sur lequel est posé l'agneau, caractéristique du Précurseur. Malheureusement toute cette partie est brisée en morceaux, mais ils ont été recueillis avec le plus grand soin par les ouvriers et une restitution à peu près complète serait facile.

La tête offre un type saisissant de personnalité et de grandeur ; si dans ses prophètes du puits de Moïse, Claus Sluter se montre plus savant, si sa pensée et son ciseau fouillent plus profondément le masque humain, l'imagier inconnu à qui nous devons le saint Jean-Baptiste de Rouvres, arrive au même niveau par la simplification des plans et des traits. Avec les rides de son front, ses pommettes accusées, le modelé expressif des lèvres, la tête de Rouvres donne l'impression d'un art abrupt mais singulièrement puissant, encore libre de toute formule ; quant à la chevelure et à la barbe nazaréenne, elles sont traitées largement en mèches séparées, vigoureuses et souples, comme dans la tête du Christ du puits de Moïse, honneur

du musée archéologique de Dijon, mais Claus Sluter n'a pas le coup de ciseau plus nerveux et plus ferme. Il y a ici, avec un accent très marqué de réalisme, quelque chose de la grandeur hiératique de certaines œuvres du XIIe siècle ; il est évident, toutefois, que l'on ne saurait remonter jusque-là.

Posée sur l'autel de la chapelle ducale ou des Machefoing, au-dessous des trois statues renommées qui en couronnent le retable, la Vierge entre deux saints, elle fait paraître celles-ci d'agréables figures, d'une élégance quelque peu banale ; et pourtant, ce sont des œuvres remarquables de l'école de Sluter exécutées vraisemblablement vers 1450. On les a attribuées aussi à Jehan de la Huerta, cet Aragonnais, batailleur comme un Benvenuto Cellini, qui, appelé de Lyon à Dijon pour exécuter le tombeau du duc Jean-sans-Peur, le commença et s'enfuit le laissant inachevé.

Seules, comme dans certaines œuvres de la statuaire antique, les parties nues de cette belle statue étaient peintes, mais sans intensité de polychromie, celle-ci aurait laissé des traces plus visibles. L'agneau était également teinté et le cadre présente des traces très apparentes de tons vert, rouge et or.

L'état épidermique de la pierre là où elle est demeurée à l'état naturel, c'est-à-dire dans les vêtements, paraît tel que manifestement la statue n'a jamais été exposée aux influences atmosphériques. On dirait que l'imagier a donné le dernier coup de ciseau la veille.

Quant à la date, on peut la fixer au quatorzième siècle, avant l'avènement de l'école que l'on peut appeler l'école de la Chartreuse, c'est-à-dire à 1360 environ. Mais je rencontre ici une certaine rudesse archaïque qui me porterait plutôt à vieillir l'œuvre qu'à la rajeunir, et en même temps une science, une sûreté de ciseau qui annoncent une époque de pleine floraison artistique. Aurions-nous là un travail contemporain de la construction de l'église ou de très peu postérieur? L'église de Rouvres a été fondée — la charte conservée aux archives de la Côte-d'Or et récemment retrouvée, est de janvier 1233 — par la duchesse Alix de Vergy, veuve du duc Eudes III, régente pendant la minorité de son fils, Hugues IV. Ce serait, probablement, remonter trop loin dans le passé que d'assigner le milieu du XIIIe siècle à la statue découverte. Mais un examen attentif de l'ensemble permettrait seul de se prononcer et, en l'état, il est difficile, le corps étant d'un côté, la tête de l'autre et le premier d'une approche malaisée.

En effet, la statue était placée dès l'origine dans la baie centrale de l'abside et y demeura jusqu'à la mise en place des stalles, vers 1771. A ce moment on l'a laissée en place, mais en brisant la tête qui dépassait le niveau de la boiserie, et en faisant voler en éclats toutes les saillies qui auraient rompu les lignes du nouveau muraillement. Puis le tout, tronc, tête et débris a été employé comme matériaux de remplissage ; on ne saurait imaginer un acte de bêtise plus caractérisée.

Avec quelle joie Louis Courajod aurait contemplé, étudié, déterminé le saint Jean-Baptiste de Rouvres !

Salle des Gardes à Dijon. — Le même correspondant rend compte avec éloge des travaux de restauration de la grande salle du palais ducal de Dijon, dite communément la *Salle des Gardes*, qui se poursuivent activement sous la direction de MM. Louis Sauvageot et Charles Suisse. Au Nord, la façade a recouvré les belles lucarnes flamboyantes en pierre détruites par les architectes des Condé, et le comble reprend, sinon toute sa hauteur, ce qui était impossible, du moins sa forme aiguë. Ainsi, dans quelques mois, Dijon possédera, restitué en perfection, un des plus nobles morceaux qui subsistent en France de l'architecture civile du XVe siècle. Cette façade de cinq fenêtres présente, mais avec moins de richesse, la disposition du palais de justice de Rouen.

Chapelle des Dominicaines à Dijon.—Enfin le correspondant dijonnais du *Journal des Arts* signale encore un tableau religieux récemment exécuté par M. Lerolle dans la chapelle des Dominicaines de la ville. C'est dans le tympan du chevet, que M. Lerolle a inscrit et appliqué une grande peinture synthétique, dans laquelle il résume et symbolise l'histoire entière de l'ordre fondé par saint Dominique. Au centre, le Christ en croix expire, sainte Madeleine touche les pieds cloués et saint Jean voile de ses mains son visage et sa douleur, mais la Vierge debout montre le crucifié à saint Dominique à genoux et le corps ployé, tandis que saint Thomas d'Aquin, saint Vincent Ferrier et d'autres semblent parler au monde. D'un côté, descend du Calvaire vers Paris lointain, le chœur des moines blancs au manteau noir, et de l'autre, venant de Rome et conduite par sainte Catherine de Sienne, monte vers la croix la procession des religieuses dominicaines.

La chapelle en question est l'ancienne église des Cordeliers. De l'édifice primitif, fort riche autrefois en tombeaux, en verrières, en peintures, il ne subsiste que deux débris. L'un est une colonne d'angle du XIIIe siècle ; l'autre est le tympan peint d'une porte intérieure aujourd'hui murée ; quelque artiste inconnu du XVe siècle bourguignon y a peint une Vierge à mi-corps ; l'enduit tombe écaille par écaille ; et cependant les couleurs admirables employées il y a plus de quatre cents ans, montrent encore leur fraîcheur inaltérée, alors que vieilles d'un demi-siècle, les peintures de nos églises parisiennes noircissent et meurent.

Un artiste de grand talent, M. Louis Yperman, que le gouvernement français avait envoyé, il y a deux ans, à Mistra, en Morée, pour copier les peintures de la cathédrale, a fait à l'aquarelle une reproduction excellente de la Vierge des Cordeliers.

Saint-Pierre de Montmartre. — On a procédé à des travaux de fouilles qui serviront de base au projet de conservation de ce remarquable édifice romano-ogival, dont nous avons déjà entretenu nos lecteurs (1) et auquel nous consa-

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1895, p. 259.

crerons prochainement une étude due à la plume de M. Lyonel de Crève-Cœur. Ces recherches ont fait l'objet d'un rapport de M. Vandremer, membre de l'Institut, et de M. Sauvageot, dont voici la substance : La première fouille a mis à nu les fondations du chevet du chœur et de l'un des contreforts de l'abside principale.

Au-dessus de deux assises portant glacis, actuellement enterrées, ces fondations se composent de trois assises de pierre dure bien appareillée, reposant, avec de forts empattements, sur une bonne maçonnerie de moellons hourdés ou plâtre, laquelle descend à 3 m. 50 c. au-dessous du sol actuel. Le fond sur lequel ces fondations sont construites est un excellent sable jaune.

De l'examen de cette partie de l'édifice, il résulte que le chevet du chœur est établi sur des substructions très puissantes, luxueuses même et en parfait état de conservation. La disposition des glacis en pierre et des divers empattements tournant, dès le pied, autour du chevet et des éperons de l'abside, montre que ces contreforts datent évidemment de l'origine de la construction de l'abside avec toute leur saillie actuelle. L'enterrement de plusieurs des glacis de soubassement du chevet indique d'une manière certaine que le sol a été exhaussé d'environ 0 m. 70 c. à cet endroit.

Les fouilles ont mis à découvert les fondations des deux petites chapelles absidales. Le pied des substructions de ces absidioles se trouve à 1 m. 40 c. au-dessus du fond des fondations du chevet.

Au-dessous du soubassement des chapelles, les fondations se composent d'une seule assise en pierre d'appareil, reposant sur une maçonnerie de moellons hourdés au mortier de chaux. Ces fondations, établies également sur fond de sable jaune, sont aussi en parfait état de conservation; elles sont du reste, plus que suffisantes pour la charge minime qu'elles ont à supporter. — L'emploi du mortier dans la maçonnerie des substructions des deux chapelles indique l'existence de celles-ci antérieurement aux fondations de l'abside principale. Cependant, dans les contreforts des deux chapelles, on remarque que la maçonnerie de moellons est hourdée au plâtre, ce qui montre bien que la saillie des petits contreforts primitifs a été augmentée postérieurement à la construction des absidioles. Le caractère de ces contreforts, en élévation, semblait d'ailleurs suffisamment l'indiquer.

Une autre fouille montre la fondation en moellons de l'ancien pignon du transept Sud, et aussi le soubassement en pierre, d'un des éperons d'angle du dit transept, dont la saillie sur les bas côtés se trouve ainsi exactement déterminée. Le pignon du transept actuel, refait en 1894, est placé à 0 m. 90 c. en arrière du parement du pignon ancien.

Les fondations du pignon primitif et de l'éperon découverts sont en très bon état de solidité ; elles sont hourdées au plâtre ; ce qui semble indiquer qu'elles sont contemporaines du chevet circulaire du chœur. Une cinquième fouille a mis à découvert les fondations du pignon du transept Nord, d'un éperon d'angle de ce transept, et aussi le soubassement en pierre de la tourelle d'escalier du clocher du XIIe siècle aujourd'hui disparu, lequel était placé à gauche du chœur des églises de l'Ile-de-France, surtout dans les églises abbatiales. La position du pignon du transept Nord et de l'escalier du clocher est ainsi fixée d'une manière absolue. Il est à remarquer que les fondations de ce transept de la tourelle d'escalier sont hourdées au mortier de chaux ; ce qui paraît indiquer leur construction à la même époque que les deux chapelles absidales.

Le transept Nord serait antérieur au transept Sud.

Le « Vieux Paris ». — Le *Vieux Paris* de M. Robida promet d'être une des plus curieuses et des plus artistiques attractions de l'Exposition de 1900.

Ce sera une restitution pittoresque du moyen âge, de la Renaissance, des XVIIe et XVIIIe siècles, comprenant le Paris des écoles, le Paris des métiers et de la curiosité, le Paris de la toilette et des modes.

On n'a oublié que le Paris catholique, et cependant l'histoire de la grande ville est intimement liée à son histoire religieuse, et il est impossible de donner une idée exacte du Paris ancien, sans montrer ses églises, ses couvents, ses confréries.

Il y aura des hôtelleries, des danses, des concerts, des illuminations, des tavernes.

Un bateau, le *Vieux Paris*, circulera en Seine avec orchestres.

Citons quelques-unes des restitutions authentiques, actuellement décidées :

La porte Saint-Michel, la Tour du Louvre, une partie de la Maison aux Piliers, sur la place de Grève ; l'entrée du collège de Navarre ; la tour du collège de Lizieux ; la maison natale de Molière ; le bureau des renseignements de Théophraste Renaudot (maison du Coq), fondateur de la presse française ; la maison de Nicolas Flamel ; la maison de l'imprimeur Robert Estienne, à l'enseigne « L'Olivier » ; la tournelle de l'hôtel de la Tremoille ; la porte et le clocher du couvent des Jacobins ; la Croix du Trahoir ; le cloître du collège du Cluny.

L'église Saint-Julien des Ménétriers, où se faisait et se fera encore la loue des musiciens ; le pilori de Saint-Germain-des-Prés ; la façade de la Chambre des Comptes ; le Château Gaillard ; le vieux Moulin ; la Samaritaine ; l'entrée du Grand-Châtelet.

Le Pont-au-Change et le pont Notre-Dame ; les degrés de la Sainte-Chapelle ; la grande salle du Palais, etc.

Le *Vieux Paris* sera reconstruit sur la rive droite de la Seine — on y travaille déjà — entre le pont de l'Alma et la passerelle provisoire. Il occupera toute la berge du quai de Billy, sur une longueur de 250 mètres.

La situation sera exceptionnelle, car on prendra la précaution de le surélever de cinq mètres au-dessus du niveau

de la Seine, en cas de crue des eaux qui, en 1876, ont atteint cette hauteur.

Le *Vieux Paris* se trouvera, par ce fait, de 2m,50 au-dessus du niveau des berges de l'Exposition. Bâti comme sur une falaise, on découvrira toutes les rives de la Seine jusqu'aux coteaux de Meudon. La cité disparue dominera la cité nouvelle, comme la mort domine la vie.

La *Commission du Vieux Paris*, a émis un vœu pour la réparation immédiate des vitraux de l'église Saint-Médard. Le vitrail du XVe siècle placé au-dessus du maître-autel est dans un état lamentable.

M. Darblay, ingénieur-constructeur, vient de mettre à la disposition de la Société historique de Corbeil, l'ancienne église des Chevaliers de Saint-Jean de Jérusalem. Ce monument, en très bon état de conservation, situé entre Corbeil et Essonnes, servirait de local pour la Société archéologique.

Église de Damme (Flandre occ.). — L'intéressante église de Damme près de Bruges, dont une partie, malheureusement la moins abritée, remonte au XIIe siècle, est en ce moment l'objet d'une restauration. Les travaux sont conduits de manière à réaliser une réfection radicale de l'intérieur de la partie construite aux XIVe et XVe siècles. On procède à un grattage complet de toutes les parois. Les briques sont remises à nu et comme poncées avec l'intention évidente de les laisser en grande partie apparentes. Pourquoi cette polychromie naturelle et crue, dans un édifice où ont cependant été découvertes d'importantes peintures murales?

Sous les fenêtres des nefs latérales et du chœur règne une série d'arcatures surbaissées, en briques, qui reposaient sur des culs-de-lampe ornés de têtes sculptées. On a terminé le rétablissement de ces culs-de-lampe dans la nef méridionale. Ce travail trahit un manque total de connaissance du style. La plupart des têtes nouvelles sont lourdes et ne rappellent aucunement le style du XIVe siècle. Dans cette nef les parois abritées sous les arcatures *restaurées* ont reçu un enduit.

Les bases des colonnettes que l'on a rétablies aux flancs des piliers de la nef ont un profil incorrect.

Outre les fragments de sculpture ancienne très remarquables, qu'on rencontre dans cette intéressante église, des peintures murales ont été découvertes l'an dernier sous les arcatures du mur septentrional. Des parties ont été grattées tant bien que mal mais peu après elles ont disparu avec l'enduit qui les portait. Nous ignorons si l'on a pu seulement en prendre un calque ou une simple photographie. On nous dit cependant qu'un artiste de Bruges a été chargé de les relever. Nous le souhaitons vivement, car ces peintures médiévales ne sont pas les moins intéressantes parmi toutes celles qui ont déjà été découvertes en Flandre. Elles représentaient, dans la partie supérieure, une suite de personnages d'environ 0.60 de hauteur se détachant sur un fond diapré. Les fragments qui subsistent, en partie cachés sous le badigeon, dénotent un travail d'un beau caractère. Il est à souhaiter que la Commission Royale des Monuments s'intéresse à leur sort. Elles semblent vraiment échapper à sa vigilante sollicitude comme l'édifice lui-même d'ailleurs, par les travaux qui s'y exécutent d'une façon aussi peu en rapport avec l'état actuel des connaissances archéologiques.

Il est nécessaire d'aviser au plus tôt si l'on veut éviter de voir anéantir une grande partie de ce que l'église de Damme garde encore d'intéressant.

Nouvelles.

Peintures murales.— On découvrait récemment dans le chœur de l'église de Ternath (Brabant) d'intéressantes peintures du XVe siècle, dont on compte poursuivre la restauration. La principale d'entre elles, décorant l'une des colonnes du chœur, représente la conversion de St-Hubert. La fabrique d'église vient de charger M. Middeleer, l'artiste restaurateur des fresques de Meysse, de ce travail artistique, dont il s'est fait une spécialité. Ces travaux compléteront la décoration d'une église devenue très intéressante depuis la restauration extérieure et intérieure dont elle a été l'objet ces dernières années.

Musique religieuse. — A l'occasion de la bénédiction des nouvelles orgues en la chapelle de la Maison-Mère des Sœurs de charité à Gand, le savant recueil *Musica Sacra* rend compte du salut solennel qui fut célébré par M. le chanoine Roelandts, supérieur-général de la Congrégation, et loue la perfection avec laquelle plusieurs chants furent exécutés par les religieuses.

« Qu'on nous permette, dit cette Revue, d'adresser nos félicitations à ces excellentes Sœurs de charité, qui ont tenu à manifester, en cette occasion, leurs préférences par les œuvres musicales vraiment dignes de nos temples.

« Le *Tantum ergo* en plain-chant fut exécuté par toute la communauté : la belle mélodie de

cette hymne, rendue avec aisance par plus de cent voix, traduisait d'une manière bien éloquente les sentiments de foi, de piété, d'adoration, dont l'âme de ces religieuses surabonde.

« ... Que ne pouvons-nous entendre, dans les chapelles de tous nos couvents, de la musique vraiment religieuse et surtout ces suaves mélodies grégoriennes, qui élèvent si facilement vers le Très-Haut les âmes et les cœurs ! »

Congrès archéologique de Bourges. — Le 6 juillet, dans une des salles de l'ancien hôtel de ville, à Bourges, M. le comte de Marsy, directeur de la Société française d'archéologie, déclarait ouverte la 65e session du Congrès archéologique de France. La séance inaugurale levée, les congressistes, fort nombreux, commencèrent à visiter les monuments de la ville ; l'examen de cette annexe du Lycée, qui fut l'ancien hôtel de ville, se présentait naturellement le premier. On remarqua en particulier la tour d'escalier octogone richement ornée, et où paraissent deux guetteurs sculptés aux fenêtres. Cette coutume de placer ainsi des personnages sculptés qui semblent regarder au dehors par des fenêtres simulées est très fréquente à Bourges, qui en présente plusieurs exemples, notamment à l'hôtel Jacques-Cœur.

A l'hôtel Lallemant, les congressistes furent émerveillés de la merveilleuse finesse des sculptures qui se rencontrent partout dans cet édifice du XVIe siècle. Sur une cheminée monumentale se voient le porc-épic de Louis XII et l'hermine, enfermée dans un champ-clos, emblème d'Anne de Bretagne.

A la séance du soir, on entendit un rapport de M. Gauthier sur les fouilles exécutées en 1896-98 à Champvert (Nièvre). A cette intéressante communication, appuyée de plans et de dessins, MM. de St-Venant, Héron de Villefosse, et de Fayolle ajoutèrent d'utiles réflexions. La parole fut ensuite donnée à M. Caron, au sujet de deux mémoires de M. Bordeaux sur l'attribution à l'atelier de Bourges d'un demi-gros inédit frappé pour les gens d'armes de Charles VII, et sur une pièce portant *Castellum Don* et attribuée à Dun-sur-Auron. M. Mater lit alors une note par laquelle il rejette cette attribution.

Le 7 juillet, les congressistes partirent en chemin de fer pour visiter Dun-sur-Auron, jadis Dun-le-Roi. On alla d'abord prendre un coup d'œil d'ensemble de la ville du haut de la motte sur laquelle était construit le château primitif ; puis on visita une maison du XVIe siècle, dite le *Vieux-Château*, intéressante par sa façade sculptée, qui porte la devise SIC ERAT IN FATIS et par l'amortissement des poutrelles du logis d'entrée, terminées par des têtes humaines : on passa ensuite sous la *tour de l'horloge*, beau monument du XIVe siècle, pour discuter une inscription qui depuis longtemps exerce la sagacité des chercheurs : ICY SE DONNE LE GRIS. JEHAN MARCILLAT 1616 (1).

Enfin l'église collégiale St-Étienne captiva l'attention. Ce superbe vaisseau du XIIe siècle, sans transept, remanié à diverses reprises aux XIIIe, XIVe et XVe siècles, offre une foule de détails intéressants; chapiteaux ornés d'entrelacs, d'animaux fantastiques, etc., divers bas-reliefs du XVIe siècle, dont l'un présente la *santa casa.* Puis on gagna Meillant, un des plus beaux châteaux du Berry, ayant pour propriétaires le Mis et la Mise de Mortemart. Le château, bâti par ordre du cardinal Georges d'Amboise pour Charles II d'Amboise, seigneur de Chaumont, son neveu, présente en divers endroits, et notamment sur l'une des tours de l'escalier, les deux C entrelacés, et les montagnes enflammées *(Chaud mont)* qui se retrouvent sur les tours du château de Chaumont (Loir-et-Cher) non loin d'Amboise. La voûte de l'escalier s'épanouit en nervures réticulées ornées d'écussons ; le salon présente une prodigieuse cheminée surmontée d'une tribune dans laquelle peuvent tenir quatre à cinq personnes. La salle des gardes, dite *des cerfs*, présente trois cerfs grandeur naturelle, portant à leur cou des colliers aux chiffres d'Anne de Bretagne, de Louis XII et de Chaumont.

On se rendit ensuite à l'église de la Celle-Bruère. Ce monument de la fin du XIe ou du commencement du XIIe siècle, rappelle beaucoup dans son ensemble le style roman auvergnat, une nef large avec d'étroits bas-côtés et trois absides ; un chœur, surélevé d'une marche s'ouvrant sur les bas-côtés par trois arcades portées sur des piliers cylindriques à chapiteaux très intéressants, et les absidioles latérales ouvrant sur l'extrémité des bras du transept, tel est le plan général de cette église. On y relève quantité de pierres rapportées, de différentes époques, encastrées dans le mur à plusieurs endroits : une petite stèle romaine, placée à l'envers, à l'intérieur du mur de l'absidiole Nord, portant le nom ANTONILA ; une autre stèle romaine anépigraphe, portant un buste très endommagé, dans le mur Sud, à l'extérieur, un fragment de stèle mérovingienne, présentant une croix à six branches inscrite dans une couronne et accompagnée de quatre feuilles

1. La même inscription se retrouve sous une forme identique, moins le nom propre et la date, sur une maison voisine de la cathédrale de Bourges, à l'angle du cloître St-Étienne. Parmi les explications fournies, la plus plausible, semble-t-il, émise par un congressiste, serait que *le gris* ne serait autre que le *pain gris* distribué, *donné* aux pauvres dans certaines circonstances, et particulièrement, comme cela se fait encore souvent, après les services funèbres.

de lierre ; enfin, dans le pignon se voient deux têtes saillantes de chevaux, très mutilées, et deux bas-reliefs peut-être carolingiens présentant deux hommes combattants, avec le nom : FROTARDVS.

Dans le bras Sud du transept on a placé le tombeau de saint Sylvain (XVe s.), rapporté, il y a peu de temps, d'une chapelle voisine ; sur le pourtour est sculptée la vie du saint, et sa statue gisante est étendue au-dessus. Une discussion s'élève entre plusieurs congressistes si la tête, qui est détachée du tronc, est bien celle de la statue.

Dans le jardin du presbytère on nous montre une petite stèle romaine anépigraphe présentant un buste de femme assez fruste, encastrée dans le mur du perron d'entrée, et une portion de sarcophage (?) offrant des rinceaux et feuillages très largement sculptés sur trois faces, la quatrième étant évidée.

La journée du 8 fut consacrée à la ville de Bourges. On commença, dans la matinée, par une minutieuse inspection de l'hôtel Jacques Cœur ; on s'amusa de ces scènes sculptées à profusion et avec un esprit si français sur les tympans des portes, sur les frises des galeries, sur les cheminées, sur les culs-de-lampe, sur les tours d'escalier, partout enfin. Les peintures de la voûte de la chapelle présentant des anges tenant des phylactères dans les compartiments formés par les nervures des voûtes, peuvent être classées parmi les meilleures œuvres du XVe siècle.

On visita avec soin les trois étages de caves dont le dernier est établi dans la muraille des remparts de l'époque romaine.

L'église St-Pierre-le-Guillard fut ensuite visitée, c'est un bon spécimen de l'architecture du XIIIe siècle.

L'après-midi fut en grande partie consacrée à voir à fond la cathédrale. On y admira les merveilleux vitraux du XIIe au XVIe siècle, que les magistrales études du Père Cahier et du Mis de Méloizes ont fait connaître jusque dans les moindres détails. Dans la crypte, en dehors d'un vitrail attribué au XIe siècle, et d'une belle tombe gravée du XIIIe siècle, il faut signaler une très intéressante *Mise au tombeau* qui a de grands rapports avec celle de l'abbaye de Solesme, quoique inférieure, et la statue gisante du duc Jean de Berry.

Après la visite de la cathédrale, les congressistes allèrent examiner le musée lapidaire, fort riche en débris romains extraits, comme à Sens et ailleurs, des murailles de l'enceinte romaine ; enfin, une porte du XIIe siècle, seul débris de l'ancienne collégiale Saint-Ursin.

A la séance du soir, on entendit des communications de M. le vicomte de Laugardière répondant à la première question du programme : *État des études archéologiques dans le département de Cher depuis trente ans ;* de M. de Saint-Venant, qui a résumé des mémoires de M. Sauvaget et de M. Benoît, répondant à la seconde question : *Quels sont les monuments ou vestiges des âges de pierre qui ont été reconnus dans le Cher ?* de M. de Goy, qui à propos de la troisième question : *Quelles sont les découvertes faites en Berry depuis trente ans concernant l'âge du bronze et les âges du fer ?* nous a résumé une très intéressante communication appuyée d'un grand nombre d'objets de sa propre collection et de planches fort exactement dessinées. A la suite de cette communication, M. de Saint-Venant a pris la parole sur ce même sujet qui lui est familier. Au sujet de la quatrième question : *Peut-on fournir des renseignements archéologiques sur les Bituriges à l'époque du siège d'Avaricum par César ?* M. Pierre a signalé un rarissime ouvrage du XVIe siècle où est traitée cette question.

Le 9 juillet, les excursionnistes se transportèrent dans la matinée à Plainpied, pour y examiner la belle église romaine cistercienne qui a rendu ce petit village célèbre dans la région. L'abside présente extérieurement une série très variée de colonnettes aux chapiteaux curieusement ornés. A l'intérieur aussi se voient d'intéressants chapiteaux : l'un d'eux surtout, d'un style tout spécial, sec et gracile, comparable à la sculpture sur ivoire, doit être rapproché, d'une part, d'une figure d'Abraham très mutilée, encastrée dans un mur extérieur et portant un phylactère : III-NONAS-JVLII-OBIII-SVI. PICIUS-SACERDOS-ET-CANON-SCI-M..., d'autre part, d'un tailloir de chapiteau portant des restes de sculpture et les noms des archanges *Raphaël* et *Michaël*. Sous l'abside se voit une fort ancienne crypte comparable à celle de Saint-Aignan d'Orléans.

Rentrés à Bourges, on se rendit à l'hôtel Cujas, aujourd'hui musée de la ville, jolie construction du XVe siècle en briques et pierres, qui abrite des collections fort intéressantes admirablement classées et considérablement augmentées sous l'habile direction de M. Daniel Mater. Puis on passa à l'église de Notre-Dame-la-Blanche, monument du commencement du XVIe siècle qui possède un chœur intéressant, un beau vitrail du XVIe siècle, et une statue couchée de Jeanne de Valois.

L'excursion à travers la ville se continuant, on se trouva en présence de l'église de Saint-Bonnet, dont une partie de la nef s'est récemment écroulée. On y remarque plusieurs vitraux du XVIe siècle, entre autres trois qui ont pour auteur Jehan Lescuyer.

A la séance du soir, M. le vicomte de Laugardière a présenté, de la part de M. le chanoine

Lenoir, une superbe photographie de l'abbaye de Fongombaud. M. Gauchery, répondant à la treizième question : *Rechercher quelle a été l'influence des ducs de Berry sur le développement des arts et en particulier de l'architecture de la province*, résuma avec clarté un intéressant mémoire sur ce sujet, en s'appuyant sur de merveilleux dessins exécutés par lui, et qu'il avait bien voulu apporter au Congrès. M. le comte Charles Lair a parlé sur un obituaire manuscrit des Bénédictins de Bourges du XVe siècle compris dans un martyrologe du XIVe siècle ; M. Ad. Blanchet, sur les camées de la Croix de la chapelle de Bourges.

Le 10 juillet, les congressistes se transportèrent à Mehun-sur-Yèvre, où on examina, d'abord, l'église, intéressant monument du XIe siècle, précédé d'une tour du XIIe : au-dessus de la porte de celle-ci est sculpté un agneau pascal au milieu d'une croix grecque ornée d'entrelacs. Puis on se dirigea vers le château habité jadis par Charles VII, et dont les ruines imposantes s'élèvent au-dessus de la ville et de la vallée de l'Yèvre; dans une des salles voûtées de l'une des tours, sont conservés quelques débris de sculpture, entre autres les fragments d'une colossale statue du duc Jean de Berry debout, en armure, la main appuyée sur un écu *semé de France à la bordure engrelée*.

Le 11 juillet, on se rendit à Ainay-le-Vieil, dont le château attira toute l'attention. L'enceinte polygonale flanquée de tours du XIVe siècle est très bien conservée ; le logis, du XVe siècle, possède une cheminée monumentale très intéressante ; le linteau, semé de fleurs de lis et d'hermines, porte au centre l'écu de France couronné et supporté par deux cerfs ailés ; à droite et à gauche se détachent deux A entourés d'une cordelière et deux L couronnés ; au-dessus, séparée par un cordon de choux frisés, est une frise semée de fleurs de lis et de croix cantonnées de croisettes.

On se dirigea ensuite vers Devrant qui possède d'importantes ruines d'un théâtre ou d'arènes et deux inscriptions incrustées dans les murs de maisons particulières.

Un chapiteau antique, placé dans le pignon de l'église, attira aussi l'attention des congressistes, ainsi qu'un portail roman assez curieux, appartenant à un ancien prieuré.

On prit enfin le chemin de Noirlac, une des plus curieuses abbayes du XIIIe siècle. Il reste encore un merveilleux cloître d'une exquise simplicité, la chapelle, en partie du XIIe et en partie du XIIIe siècle, offrant des particularités intéressantes, et une belle salle capitulaire également du XIIIe. Le reste en grande partie a été remanié au XVIIIe siècle.

A Saint-Amand-Montrond on vit l'église, qui est du XIe au XIIIe siècle avec des remaniements des XVe et XVIe siècles. On y montre une croix en bronze doré du XIVe siècle avancé, ou même du XVe siècle, portant en émaux les fleurs de lis de France et les tours de Castille.

Le 12 juillet, la matinée fut employée à visiter le palais du duc Jean de Berry, autrefois prison de Bourges, maintenant presque à l'état de ruines. On y voit de monumentales cheminées du plus grandiose effet. On fut conduit ensuite dans les sous-sols de diverses maisons particulières pour y examiner de très importantes constructions romaines, d'une époque avancée, mais du plus grand intérêt. Toute une portion de muraille est encore recouverte de son enduit blanc et montre, parfaitement visibles, les bandes rouges qui le décoraient ; ailleurs, ce sont de grandes arcades ornées de pilastres méplats et terminées en absidioles voûtées, portant dans la maçonnerie des arases formées de trois briques.

Le matin, avait lieu une réunion au cours de laquelle on entendit, entre autres, les communications de M. Mater sur les tapisseries de Saint-Ursin du musée de Bourges ; de M. Ponroy, sur des moules à galettes berrichons. Dans l'après-midi, les congressistes, se réunissant pour la dernière fois, entendirent les explications données par M. de Goy sur un armorial du Berry ; par M. le comte de Marsy et le comte Ch. Lair sur un coffret à reliques du XIIe siècle, avec ornements du XIIIe, selon les uns, du XIVe ou même du XVe et de fabrication espagnole, selon les autres ; par M. le vicomte de Laugardière, sur les Bituriges et le camp d'Avaricum ; enfin, par M. Tocilisco, sénateur roumain, sur le mausolée découvert par lui à Adam-Klissi (1).

Ecoles de St-Luc.

OUS avons eu l'occasion de visiter cette année les travaux du concours de fin d'année de l'École de St-Luc de Gand. Notre impression est celle d'une intensité de travail surprenante et d'un heureux développement de l'initiative de l'élève, et cela, dans une solide direction vers les traditions rationalistes de l'art médiéval. Cette année l'architecture religieuse a été fort délaissée.

En architecture, les concurrents pour le « grand prix » avaient à fournir un « projet pour la construction d'une école technique avec musée public d'art industriel, sur un terrain déterminé. » Ce programme était assez chargé et, pour le remplir, il fallait réunir bien des aptitudes et des connaissances variées.

1. Cette relation est empruntée à un compte rendu de M. le comte CHARLES DE BEAUMONT, dans la *Correspondance archéologique*.

Le jury, qui se montre avec raison d'une grande sévérité pour décerner la médaille d'honneur, a jugé que ce travail du concurent pour le grand prix, quoique très considérable et digne d'éloges, ne répondait pas suffisamment au programme du concours.

En 8e année, M. Alb. Massez fut plus heureux. Ses plans d'une école professionnelle et des installations accessoires sont conçus avec une réelle science de l'art de bâtir et il a fort heureusement su tirer parti des accidents du terrain mis à sa disposition. Ses façades ont le cachet artistique et l'exécution matérielle des plans dénote un praticien de talent.

En 7e année, le même projet faisait l'objet du concours. Le jury a décerné un accessit à l'œuvre de M. D. Cambier, qui, en bien des parties, demanderait à être remaniée et modifiée, mais qui révèle en son auteur d'heureuses dispositions.

En 6me année, il était demandé un projet pour la construction d'une policlinique. Ici, M. Van Den Brouck, de Thielt, — 1er prix — a fourni des plans qui réunissent toutes les conditions exigées, qui dénotent de fortes études et qui sont exécutés avec un incontestable talent. Le rapport, joint à son travail peut être cité comme un modèle du genre. M. Van den Brouck fera honneur à l'école St-Luc et à M. Ch. Van Driessche, ancien lauréat de l'École, un jeune architecte en passe de devenir un maître, et sous l'habile direction de qui il travaille.

Les plans du second lauréat, M. Derre, non sans mérite, pèchent contre l'hygiène sous plus d'un rapport et demanderaient, à l'exécution, de sérieuses modifications.

Les concurrents de la 5e année avaient à fournir les plans d'une caserne de gendarmerie sur un terrain déterminé. C'est M. de Buck, un ouvrier campagnard, qui a remporté le premier prix ; non sans raison, car il a fait bonne besogne, et expose en outre divers plans d'autres projets, école normale, école ménagère, logement d'institutrice, etc., dignes de fixer l'attention.

En 4e année, où un projet de construction de villa se trouvait au programme, nous citerons avec grand éloge M. Henri Buytaert (1er prix), auteur de plans supérieurs à ceux que l'on serait en droit d'exiger d'un élève de 4e année. M. Buytaert est doublement à bonne école étant, lui aussi, attaché à l'atelier Van Driessche. Le 2e prix a été décerné à M. Jean Huyghe, un simple ouvrier maçon de Swynaerde qui, par l'œuvre qu'il expose, prouve qu'il a admirablement profité de l'enseignement de l'école St-Luc.

Le concours de la section de sculpture a été exceptionnellement brillant. Un des sujets de composition était quatre bas-reliefs représentant les évangélistes. Ce que ces jeunes artistes ont su mettre dans leurs modelages de sentiment personnel, de vie intense, de cachet artistique, de style et de distinction, est étonnant et bien fait pour raffermir les espérances un peu ébranlées par certaines déceptions des années précédentes. On peut hautement féliciter le digne Frère Mathias des résultats, pleins de promesses pour l'avenir, qu'a engendrés son zèle ardent. Citons, dans la 7me année, les œuvres étudiées, pénétrées et finies de M. Sinia, un sculpteur qui prendra vite sa place ; celles de MM. Serrus et de De Jaegher ; puis, en 6me année, les délicats travaux de reconstitution de MM. La Haye, Vande Waele et de Richelle ; enfin en 5e et 4e années, de futurs ornemanistes de grande valeur, MM. Tremerie, Stragiers, Sinaeve et Keirsbilck.

Dans la section de peinture, le sujet « l'Administration du sacrement de baptême » a été traité comme tapisserie avec une incontestable puissance de conception et de composition, par M. Remi de Crauer — et, avec moins de grandeur mais avec talent, comme carton de vitraux, par MM. Ladon et Regnier. Donnons une mention très honorable à M. Van Gramberen, qui a produit un travail archéologique superbe dans le style du XIIe siècle.

Enfin, dans la section d'orfévrerie, nous citerons avec honorable mention, le 2e prix, M. de Ruyck, pour son reliquaire pédiculé, style XIVe siècle, dont le pied est très beau, dont le dessin est élégant mais qui prête à critique pour l'ornementation des émaux ; et puis MM. Loosfelt et Houdaer, deux ouvriers de bel avenir.

NOUS regrettons vivement de ne pouvoir donner un aperçu de l'exposition de l'École de St-Luc de Bruxelles, plus jeune, moins développée en la plupart des classes, très avancée néanmoins en architecture et où la hardiesse de conception et la féconde initiative des élèves, favorisée par le Fre Marès, se révèlent par des travaux étonnants. Il y a quelques compositions architecturales fortement étudiées au point de vue technique aussi bien qu'esthétique, qui feraient honneur à des praticiens arrivés. Ici aussi la somme de travail développée est étonnante.

La *Fédération artistique de Bruxelles* (1), précisément à propos du concours de fin d'année, parle dans les termes suivants de l'École St-Luc à Bruxelles :

« Elle est sans rivale pour l'étude des styles du moyen âge qui résument, il est vrai, son programme tout entier,

1. N° du 14 août 1[illegible].

bien que l'école ait, aujourd'hui, une tendance à laisser plus de liberté aux élèves des cours de composition. Tout en se basant sur le XIIIe siècle, largement interprété, ils ne reculent pas devant la nécessité d'étudier la solution des problèmes instructifs et architectoniques de notre époque. En d'autres termes si, dans leurs études, les élèves combinent l'édification de vastes édifices religieux, ils apprennent aussi à ordonner logiquement les dispositions rationnelles de tous les monuments civils qui reflètent notre époque.

Une marche toute particulière que semble animer de son souffle puissant l'écho lointain des naïves mais savantes traditions des anciennes gildes du moyen âge, caractérise cet enseignement de l'architecture qui englobe sept années d'études, mais présente l'avantage énorme d'intéresser l'élève dès les premiers exercices, qui parviennent déjà nettement à éveiller en lui le goût des formes logiques résultant de la nature des matériaux mis en œuvre et le raisonnement approfondi des problèmes de leur construction.

A St-Luc les élèves-architectes ne perdent pas un temps précieux en d'inutiles travaux qui ne visent en somme qu'à la rectitude mesquine du trait. On les met tout de suite à l'œuvre en leur donnant des éléments d'abord très simples (fer, bois, pierre, brique), puis insensiblement plus compliqués. On ne leur laisse même pas le temps de s'attarder en la production de ce que certains professeurs d'architecture appellent un « beau dessin ». Ils travaillent au crayon, généralement, et demandent aux ressources d'un lavis simple et rationnel — quelques teintes plates — le complément d'éloquence nécessaire pour faire parler leurs épures.

Les trois premières années sont consacrées à ce genre d'études, puis viennent les cours de composition, dans lesquels on ne néglige jamais de laisser toute liberté à l'expression franche de la personnalité naissante des élèves. De là des résultats aussi variés qu'imprévus. De là une profusion de croquis, de projets, de détails, d'ensembles, de vues cavalières et pittoresques, de coupes, de plans et d'élévations de devis et cahiers des charges qui témoignent de la grande vitalité de cet enseignement.

Aucune prétention à la science abstraite, ni vastes compositions monumentales impossibles à exécuter ; ni perte de temps réelle dans l'étude exagérée des ordres d'architecture.

Cette année, le thème à développer dans la classe supérieure de composition monumentale était l'édification d'une nouvelle église à Molenbeek. Les devis ne pouvaient pas dépasser la modique somme de 300,000 francs et il importait de tenir nettement compte de l'emplacement de l'édifice.

Ce concours a donné d'excellents résultats et il importe d'admirer sans restriction notable les projets de MM. Van den Broeck, Lagache et Burggraeve.

Dans la classe d'applications, il faut mettre hors de pair les travaux de MM. Pauwels et Verhaert, tout en payant un tribut d'éloges mérité aux ferronneries artistiques de M. Vande Wiele.

On a reproché aux écoles St-Luc de baser uniquement l'étude de l'architecture sur un style moyenageux, qui dérive directement de celui du XIIIe siècle. Certes, il y a un fond de vérité dans cette observation ; seulement, il ne faut pas perdre de vue que le XIIIe siècle est l'âge d'or de la logique en l'art d'édifier des monuments à la fois beaux de formes et sévères de construction. Ce que poursuit notamment le Frère Marès est moins d'arriver à donner à ses élèves le sens linéaire extérieur des divers styles que celui de la physiologie constructive et esthétique d'un monument. Possédant ce sens, l'élève dispose d'une force capitale qui lui permet d'aborder tous les problèmes architectoniques. Il n'est pas difficile de s'assimiler le mécanisme linéaire d'un style déterminé : grec, romain, Louis XIV, Louis XV, etc. Les documents abondent pour ce genre de travail, mais tous les styles répondent à certaines exigences constructives immuables, monumentales et logiques dont on néglige presque toujours de tenir compte en matière d'enseignement. Combien de fois Viollet-le-Duc n'a-t-il pas dit : « Les formes doivent résulter de la construction et de la nature des matériaux mis en œuvre »! Tout est là, absolument tout. Le reste est relativement accessoire et superficiel. Or, sous le rapport de la grande logique en matière d'architecture, il n'existe que deux écoles mères : le XIIIe siècle (type par excellence de l'architecture maçonnée) et le style grec (type par excellence de l'architecture appareillée). Ce sont là les grandes sources, les sources uniques. Et celui qui possède l'âme de ces styles, peut se proclamer architecte. Il verra par les yeux de la Logique, et il possédera le sens intime du Beau qui résulte de l'emploi des matériaux.

En sculpture et en peinture, l'école de la rue des Palais, — comme d'ailleurs toutes les écoles St-Luc, — est, malgré certains perfectionnements, encore loin de réaliser un ensemble de forces aussi éloquentes. Différentes causes, les unes matérielles et les autres morales, expliquent cette situation.

Nous savons bien que le Frère Marès ne cherche pas à atteindre les sphères du grand, mais on tend à reconnaître aujourd'hui que la production de l'œuvre décorative la plus simple est basée sur la notion intime du grand art.

En réalité l'art est partout et dans tout. Dans le passé tous les grands décorateurs ont été de grands artistes. Ce n'est pas le petit art qui conduit au grand, mais plutôt le grand qui donne naissance au petit. Cela semble paradoxal, mais rien n'est plus vrai.

La morale de cette considération, c'est qu'à l'école St-Luc on ne parviendra que fort difficilement à réaliser des résultats ennoblis par le souffle de l'esthétique pure. A certaines difficultés morales — éliminables en somme — viennent se joindre des difficultés matérielles plus sérieuses. Le Frère Marès ne dispose pas des ressources matérielles nécessaires. Le budget de son école est, nous l'avons dit, dérisoire. Ni la bonne volonté, ni les projets ne lui font défaut. Il estime au contraire qu'avec un peu d'appui il pourrait arriver dans l'espace de quelques années à établir un enseignement pictural et sculptural pratique, digne de ses cours d'architecture. C'est à voir ! Évidemment rien n'est impossible et vous connaissez cette parole célèbre : « Donnez-moi un point d'appui et je soulèverai le monde ».

EDMOND-LOUIS.

Nécrologie.

Adrien Bressers.

L'ÉCOLE d'art chrétien gantoise vient de perdre un de ses premiers maîtres, et la renaissance gothique, un de ses artistes de la première heure, dont le talent, développé par de bonnes études, a contribué à donner au *gothic revival* de Belgique sa note la plus idéale. C'est

feu Bressers, un des premiers collaborateurs de feu Jean Bethune, à qui l'on doit les nombreux travaux de polychromie à la fois riche et harmonieuse, qui ont donné à la sculpture et à l'architecture religieuse des Flandres un cachet si parfaitement médiéval. Cette polychromie tant décriée par les profanes, savourée par les fins amateurs de l'art chrétien véritable, Bressers fut longtemps un des rares artistes qui en possédaient l'esprit, sinon les secrets. Son pinceau a transfiguré une multitude d'églises et leur a donné cette parure à la fois grave et lumineuse, qui fait chanter les murailles et émeut les yeux, de la même manière que le chant sacré touche les oreilles pour transporter l'esprit vers de célestes pensées.

Bressers, après avoir fait ses humanités au Petit Séminaire d'Hoogstraeten et commencé ses cours de philosophie au Séminaire américain, fut distrait des études par sa passion pour la peinture ; c'est alors qu'il fut présenté par le vénérable chanoine Van Erven au baron Bethune. Un oncle du jeune artiste était le curé de Thielen, qui avait confié la restauration de son église au maître illustre dont Bressers devint le fidèle disciple.

C'est sans doute à la vue des autels, des vitraux, des stalles, des ornements sacerdotaux dessinés par maître Jean, que se fixa sa vocation. Plus tard il épousa la sœur de l'habile sculpteur Léon Blanchaert, et c'est lui qui se chargea toujours de donner la vie, avec l'éclat de la couleur, aux sculptures et aux pieuses statues du solitaire de Saint-Denis-lez-Gand — Grâces à Bressers, dans des centaines de familles et de couvents aussi bien que dans une quantité d'églises, on voit à la place d'honneur de ces belles statues polychromées, d'une forme plastique châtiée et pleines d'expression, mais d'une décoration picturale riche et décorative, propre à rehausser le prestige des saints et à alimenter la foi populaire avide de belles choses. A. Bressers laisse un fils qui s'est attaché dès le jeune âge aux travaux paternels et qui, on peut l'espérer, en perpétuera la tradition.

Prions pour l'âme de notre ami !

L. C.

Imprimé par Desclée, De Brouwer et Cie, Bruges.

Imprimerie de Saint Augustin
Desclée De Brouwer & Cie

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

41me Année. — 4e Série.

Tome IX (XLVIIe de la collection).

6me livr. — Novembre 1898.

Les tombeaux français de l'île de Chypre [1].

LES tombeaux chypriotes du moyen âge peuvent se diviser en trois catégories : les dalles gravées, les sarcophages et les tombes peintes.

Les dalles gravées peuvent se classer en trois variétés : les épitaphes simples ou accompagnées d'un blason, qui ont été très usitées en Syrie jusqu'à la fin de l'occupation franque, puis en Chypre aux XIIIe et XIVe siècles ; les dalles à effigies tracées au trait, usitées au XIIIe siècle, plus encore au XIVe et dans la suite; enfin, les dalles à reliefs en méplat, qui peuvent avoir soit un simple blason accompagné d'ornements, soit des effigies : elles apparaissent à la fin du XVe siècle et restent en usage jusqu'à la ruine de Chypre en 1570.

Les pierres tombales à simples épitaphes se rencontrent à Nicosie (1), à Limassol (2), à Karmi près Limassol (3). Quelquefois elles s'accompagnent d'un blason. En général, elles sont peu étendues et très épaisses; c'est plutôt une pierre de taille qu'une dalle proprement dite, et il se peut que certaines de ces pierres aient été encastrées dans des murs, ainsi que semble l'avoir été, en 1367, le marbre funéraire de Pierre Thomas, dans l'église des Carmes de Famagouste.

Les dalles gravées à effigies sont la réplique d'un type français classique, mais avec quelques particularités et variantes, surtout avec quelques simplifications et un

1. Extrait de l'ouvrage de M. C. Enlart, *Les monuments gothiques de l'île de Chypre*, qui paraîtra très prochainement chez l'éditeur E. Leroux.

Sur les tombes françaises de Chypre, on peut consulter aussi l'article du regretté comte de Mas Latrie : *Monuments français de Chypre* dans le *Magasin pittoresque de 1847* et le bel ouvrage de M. le major Tankerville J. Chamberlayne, *Lacrymæ Nicossienses*. Paris, Quantin, 1894, in-fol. (Le premier fascicule a seul paru.)

1. Voir major Tankerville J. Chamberlayne, *Lacrymæ Nicossienses*, pl. III, V, VIII, XI à XVI, XX, XXIII à XXIX.

2. Musée de Versailles, pierres rapportées par M. Magen. Voir la brochure de celui-ci sur *Le Vase d'Amathonte*, Agen, 1867, in-8°.

3. Voir la monographie de cette église dans mon livre.

dessin moins correct. Le personnage est figuré debout sous une arcature ; souvent il a la tête couverte ; les chevaliers portent leur casque, et aux XIIIe et XIVe siècles la visagière du heaume cache complètement la figure (1); les femmes mariées et religieuses ont un voile maintenu par un serre-tête ; les jeunes filles ont les cheveux épars ; presque jamais le personnage ne pose les pieds sur l'animal symbolique qui est de style en France (lion pour un chevalier, chien pour une femme, dragon pour un

Fig. 1. — Brochard de Charpignie.

clerc); les quelques animaux que l'on trouve dérogent même aux habitudes françaises ; au XIIIe siècle, Brochard de Charpignie, chevalier, père de l'évêque de Paphos (fig. 1), pose les pieds sur deux poissons et a près de lui un chien (2); en 1347, Ph. Visconte, chevalier, foule deux dragons (3).

Le coussin sous la tête est très exceptionnel ; les anges thuriféraires sont très rares ; l'arcature est quelquefois un simple cintre ; assez souvent, aux XIIIe et XIVe siècles, un trilobe ; aux XIVe et XVe, elle fait généralement place à un fronton, ou plus souvent à un arc en mitre ; on trouve aussi l'arc en mitre à deux ressauts emboîtant les épaules et la tête du personnage (1). Les arcatures ou frontons du début du XIVe siècle ont des crochets dans le style du XIIIe siècle ; entre 1340 et 1350, ces crochets font place à des fleurs de lis et à des rinceaux d'acanthe qui rappellent plus les

Fig. 2. — Tombe à Abscithiotissa.

cadres et les gâbles italiens que les crochets français. Un assez grand nombre d'arcatures reposent sur des culots, et fort peu sur des colonnettes. Dès 1312, une tombe montre des colonnettes à fûts en torsade qui semblent appartenir à l'art gothique italien (2).

Les tombes à reliefs en méplat sont toutes italiennes de style comme de pro-

1. Cette disposition n'est pas rare en Angleterre. Voir C.-A. Stothard, *The Monumental effigies of Great Britain*, Londres, 1817, in-fol.

2. Musée de Cluny, n° 421.

3. *Lacrymæ Nicossienses*, pl LXXVIII, n° 381.

1. *Lacrymæ Nicossienses*, pl. XVIII, n° 224 ; pl. XX, n° 227 ; pl. XXII, n° 244 ; pl. XXVIII, n° 282.

2. *Lacrymæ Nicossienses*, pl. XXVII, n° 279.

cédé d'exécution. Les unes sont ornées d'un écu dans une couronne de laurier à l'antique (Nicosie, mosquée d'Arab Achmet, fig. 260 et 261 des *Lacrymæ;* autres dalles déposées au château de Cérines, etc.) ; d'autres ont des effigies de personnages en pied (Avgashida, Abscithiotissa fig. 2, Acheropiitou). Les inscriptions sont grecques dans ces derniers exemples ; dans les autres elles sont latines ; les tombes gravées ont toutes des inscriptions françaises ou latines.

Les dalles funéraires ne sont quelquefois que de simples pierres calcaires ; plus souvent on a utilisé les grandes pierres schisteuses de Chypre ; M. Gaudry affirme même que l'on en exporta en Syrie ; enfin, les tombiers ont parfois remis en œuvre des débris de marbres antiques, tels que la moitié de fût de colonne romaine qui fut transformée au XIIIe siècle, à Paphos, en lame funéraire pour Brochard de Charpignie (fig. 1), ou la petite dalle en marbre blanc de Pertin*** à Famagouste (fig. 3).

Les sarcophages de marbre orné de figures sculptées que les Romains employaient dans leurs sépultures riches ont été imités au moyen âge, partout où l'antiquité romaine en avait laissé des modèles: en Italie, dans le midi de la France [1], en Espagne, en Grèce. L'île de Chypre a eu dans l'antiquité de beaux sarcophages ; l'un d'eux, recueilli par les moines de Lapaïs, y fut accommodé au XIVe siècle en fontaine de cloître. A la fin du IVe siècle, saint Épiphane de Salamine, au VIe siècle, saint Mammas de Morfou, eurent des sarcophages de marbre, et le moyen âge, non content de conserver ces monuments, les imita.

1. Voir Viollet-le-Duc, *Dict. d'Archit.*, article *Tombeau*, et J.-A. Brutails, *Notes sur l'art religieux du Roussillon* (*Bull. Archéol.*, 1893, p. 389). L'auteur compte dans la province qu'il décrit neuf sarcophages gothiques en marbre.

Dès le début du XIIIe siècle, le tombeau du maréchal Adam d'Antioche (fig. 4), trouvé en 1889 à Palourghiotissa près Nicosie et publié par M. de Mas Latrie [1], présente le type le plus complet et le plus ancien de cette catégorie de monuments funèbres. C'est un sarcophage bas et plein, ou plutôt une imitation de couvercle de sarcophage en marbre, qui devait reposer sur des colonnettes comme les tombes de Godefroy de Bouillon et de Baudouin, autrefois

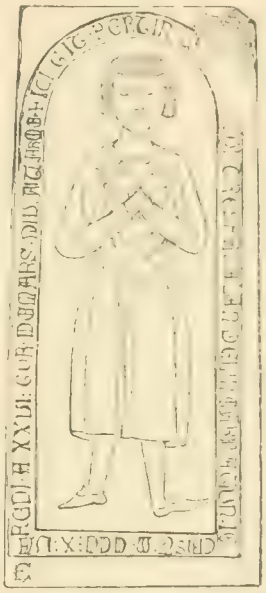


Fig. 3. — Tombe dans l'église Saint-Pierre et Saint-Paul à Famagouste.

dans l'église du St-Sépulcre de Jérusalem [2]. Les deux grandes faces et une extrémité sont sculptées ; sur l'extrémité (fig. 5) s'étale un rameau à trois feuilles analogues à des feuilles de vigne ; chacune des grandes faces du sarcophage, ou plutôt du petit toit, est divisée en sept panneaux carrés, dont un plus grand portant un écu sans armoiries. Dans les autres panneaux se trouvent de chaque côté une croix, quatre

1. Mas Latrie. *Découverte des tombeaux d'un prince de Lusignan et du maréchal Adam d'Antioche*. Paris, *Revue illustrée de la Terre-Sainte*, 1889.

2. C'était là un type fréquent de monuments funèbres en France au XIIe siècle (Église du Dorat, St-Pierre d'Airvault, Musée de Niort, etc.).

rosaces et un arbre. L'arbre est identique de part et d'autre; c'est un végétal stylisé en forme de créquier héraldique, portant des feuilles de chêne et des grappes de raisin ; les autres panneaux offrent des variantes plus ou moins légères: toutes les rosaces sont composées de deux couronnes de feuillages concentriques et d'un bouton central en forme de fleur ou de grappe entourée de feuilles. Les feuillages sont empruntés à l'acanthe ou à la vigne, et dans l'une des rosaces ils alternent avec des grappes; deux rosaces sont restées inachevées. Quant à la croix, elle est d'une part, pattée et cantonnée de quatre-feuilles à cinq lobes; de l'autre côté, évidée en losange, terminée par des feuilles et une hampe, et cantonnée de quatre petites rosaces. La sculpture de ce sarcophage a une très grande analogie avec celle de certains fonts baptismaux de la fin du XIIe siècle et du commencement du XIIIe, du Nord de la France (Carly près Boulogne-sur-Mer, fig. 5, Vétheuil et Limay près Mantes). Ces derniers surtout (fig, 6), ont des rosaces tout à fait analogues à celles du tombeau chyprois et il est à remarquer que le dessin courant qui orne leurs rebords est à peu près identique à celui du tailloir d'un beau chapiteau français en marbre du début du XIIIe siècle, au portail Nord du transept de Sainte-Sophie de Nicosie (fig. 7). La sculpture de l'Ile-de-France exerce donc à cette époque une incontestable influence sur celle de Chypre.

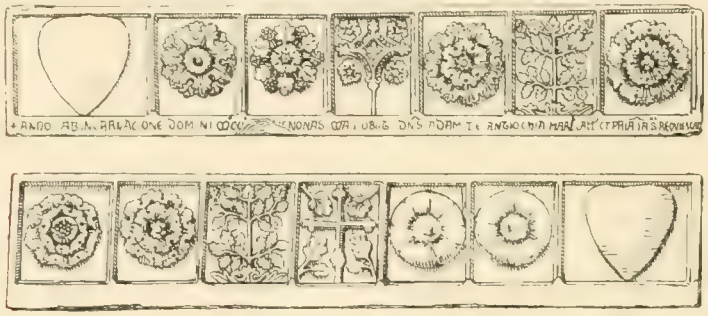


Fig. 4. — Le couvercle de sarcophage du maréchal Adam d'Antioche.

Fig. 5. — Détail de la cuve baptismale de Carly et extrémité du couvercle du sarcophage d'Adam d'Antioche.

L'inachèvement de deux rosaces du sarcophage d'Adam d'Antioche, et surtout les deux écus sans figures, tendent à prouver que le sarcophage avait été fait d'avance pour une personne indéterminée; il en fut ainsi de beaucoup de sarcophages antiques, de tombes et de fonts baptismaux du moyen âge ; il existait des sortes de fabriques de ces objets, et si nous n'avons pas plus de marbres du moyen âge en Chypre, c'est que les Turcs en ont fait de la chaux.

Fig. 6. — Rosaces sur les fonts baptismaux de Limay.

Le P. Étienne de Lusignan rapporte dans sa *Description de Chypre* (1) qu'une tombe de l'église St-Dominique de Nicosie était d'une sorte de marbre appelé *Smiuse*, qui « guérit incontinent toutes plaies » et avait « esté pour ceste occasion pluseurs fois rompüe a cause de la propriété du marbre ».

1. Paris, 1580, fol. 225, v°.

Singulière cause de destruction à ajouter à tant d'autres.

Un autre monument très remarquable du XIIIe siècle est le beau sarcophage de marbre blanc (fig. 8) trouvé à Nicosie dans le bain turc qui fut l'ancienne église Saint-Georges des Latins. Il n'est pas sûr que ce sarcophage ait appartenu à une sépulture de cette église même, car il a pu y être transporté pour servir de baignoire ou de réservoir lorsqu'elle fut affectée à son usage actuel.

Ce sarcophage est orné sur sa face antérieure seulement: on y voit quatre arcatures

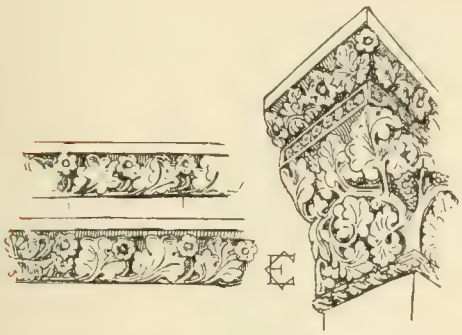


Fig. 7. — Rebord des cuves baptismales de Vetheuil et Limay. — Chapiteau de Sainte-Sophie de Nicosie.

en tiers-point (1) refendues chacune en deux arcatures plus petites, trilobées, surmontées d'un cercle encadrant un quatre-feuilles. Dans les arcatures se trouve deux fois répété un blason qui peut être celui de Bar ou de Dampierre (2) et qui rappelle également les emblèmes sculptés sur la tombe de Brochard de Charpignie: ce blason porte deux poissons adossés.

Les écoinçons, très richement ornés, rappellent ceux du cloître du Mont Saint-Michel. On y voit des branches touffues d'une plante ou arbuste dont la feuille a cinq lobes. Cette décoration est d'une liberté et d'une grâce charmantes. Les arcatures reposent sur neuf colonnettes à chapiteaux ornés de deux feuilles lobées sans crochets.

Un sarcophage, également orné d'arcatures, d'armoiries et d'écoinçons de feuillage, et dont un fragment est encastré dans l'autel actuel de Notre-Dame de Tyr à Nicosie, appartient à un style beaucoup plus avancé. Les trois arcatures qui subsistent sont en tiers-point, avec redents ; les redents et les écoinçons sont meublés de groupes ou bouquets de trois feuilles découpées rayonnant autour d'un bouton; les colonnettes ont des chapiteaux à feuillage

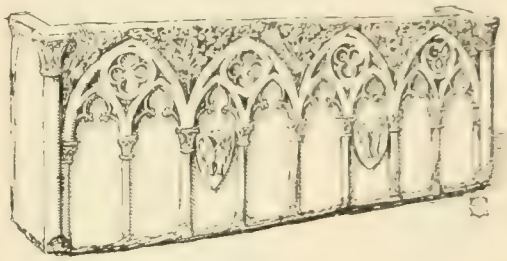


Fig. 8. Sarcophage trouvé à Saint-Georges des Latins de Nicosie.

et des fûts alternativement lisses et en torsade; les voussures des arcatures sont ornées d'une suite de feuilles lobées et coudées; un écu suspendu par une courroie meuble chaque panneau. Cet écu porte une croix chargée de cinq petits écus sans figures; peut-être ont-ils été partis. L'épitaphe est tracée sur les bandeaux supérieur et inférieur; on y lit le nom *Mirabiau*, qui pourrait se rapporter à un membre de la famille qui a donné Guillaume de Mirabel, qui négocia en 1310 la délivrance du roi Henri II. Cette épitaphe et le dessin du fragment de sarcophage ont été publiés par M. le major Tankerville Chamberlayne (1). Le monument semble appartenir au XIVe siècle et à un style aussi italien que français.

1. Cf. l'exemple plus simple dessiné à Oms (Pyrénées-Orientales), et publié par M. Brutails, *ouvr. cité*, p 389, fig. 7.

2. Cf. blason de sœur Eschive de Dampierre. Chamberlayne, *ouvr. cité*, pl. XIX.

1. *Lusignan Nicossienses*, p. 169 et pl. XIX.

Un fragment de sarcophage, retrouvé par moi dans le bazar de Nicosie (fig. 9), m'avait paru au premier abord avoir appartenu à la sépulture du roi Henri II en personne : une effigie couronnée accompagnée de l'écu de Chypre y est figurée à genoux sous une arcature ornée des mêmes feuillages que celles de Notre-Dame de Tyr et surmontée d'écoinçons analogues ; elle n'a pas de colonnettes, mais les gorges feuillues de la voussure y descendent sur les pieds-droits. L'écu, au lion rampant, placé devant le personnage, et la couronne qu'il porte, ne laissent pas de doute sur sa qualité ; le style des ornements et celui du costume, qui se compose d'une cotte et d'un surcot sans

Fig. 9. Fragment de sarcophage à l'effigie d'un prince de la maison de Chypre.

manches, avec une épée à quillons droits, une figure rasée, une coiffure à la mode des XIIIe et XIVe siècles, tout concourt à indiquer une époque correspondant à la mort d'Henri II (1324). Il est vrai que l'aspect de jeunesse du personnage pourrait faire penser à Jean Ier (✠ 1282), mais le style est trop avancé pour concorder avec cette attribution ; il semble, d'autre part, l'être trop peu pour s'appliquer à Hugues IV, mort en 1361. Les motifs ressemblent, du reste, beaucoup à ceux des portails de la cathédrale de Nicosie, qui sont du début du XIVe siècle. Toutefois, ils peuvent être quelque peu postérieurs.

Or, il est à remarquer, d'autre part, que

la couronne figurait non seulement sur la tête des rois mais sur celle de leurs enfants [1], et que le personnage semble avoir la figure d'un enfant tandis qu'Henri II, figuré très jeune sur les monnaies du début de son règne, porte la barbe et a les traits fatigués d'un vieillard sur celles qui furent frappées après son exil [2]. En pesant toutes ces considérations, on peut se demander si la figurine n'est pas plutôt celle de Thomas de Lusignan, fils de Hugues IV, mort très jeune, en 1340 [3]. Il ne semble pas possible d'arriver à une attribution certaine.

Un devant de sarcophage, tout à fait analogue (fig. 10), se trouve encastré à Nicosie dans le haut de la façade de l'église

Fig. 10. — Sarcophage dans la façade de l'église de Bibi.

Saint-Jean, ancienne église de l'abbaye grecque de Bibi et chapelle de l'archevêché grec actuel. Cette grande pièce de marbre blanc est divisée en cinq arcatures dont le dessin est le même que celui de la précédente, mais avec un faire plus grossier, un style plus avancé, et dans les écoinçons une suite de quatre écus, dont l'un porte une croix et les autres des ondes.

Les trois arcatures centrales ont en bas-relief un Christ en croix, d'échelle trop petite, accosté des figures de la Vierge et de saint Jean, debout et de face ; dans les arcatures extrêmes sont deux personnages à genoux : un homme imberbe et nu-tête sur un lion couché, et une femme sur une lionne couchée. La tête de la femme est couverte d'un voile qui retombe sur les épaules. Ce monument peut remonter à la fin du XIVe ou au XVe siècle.

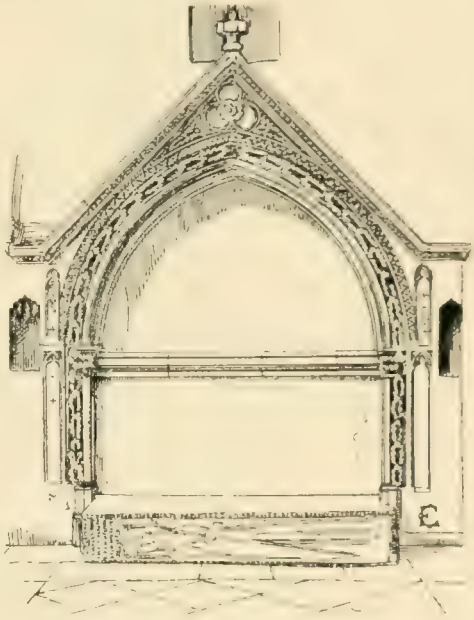


Fig. 11. — Tombe d'Eschive de Dampierre.

Les sarcophages se plaçaient en général, comme en France, dans une niche en forme d'arcature plus ou moins riche, surmontée d'un fronton. Cette disposition n'était pas constante toutefois, puisque le sarcophage du maréchal Adam d'Antioche était destiné à être vu au moins de trois côtés.

Le plus ancien exemple de ces édicules de tombeau paraît être, à Notre-Dame de Tyr de Nicosie, l'arcade à fronton aigu qui surmonte la tombe de l'abbesse Eschive de Dampierre, morte en 1340. Il n'est pas

1. Voir l'effigie funéraire de Perrot, fils d'Hugues IV, mort en 1353 : elle a été publiée par le comte L. de Mas Latrie en 1879 (*Revue illustrée de la Terre-Sainte. Découverte des tombeaux d'un prince de Lusignan et du maréchal Adam d'Antioche*). Voir aussi la délibération du Conseil des Dix ordonnant l'oblitération de la couronne royale qui avait été peinte sur la tête de l'effigie funéraire de Charlotte, fille de Jacques le Bâtard, morte à Venise en 1480 (comte L. de Mas Latrie, *Nouv. preuves de l'hist. de Chypre*, n° 11).

2. Eug. de Rozières, *Numismatique des rois latins de Chypre*, Paris, 1847, in-fol.

3. Comte L. de Mas Latrie, *Découverte des tombeaux*, etc., pp. 11 et 12.

probable que cet édicule (fig. 11) ait été fait pour abriter la pierre tombale qui forme au-dessous et en avant une marche de marbre sur la tranche de laquelle sont gravées l'effigie et l'épitaphe, et dont les extrémités portent un blason. Le monument lui-même n'abrite plus rien et il a été certainement modifié ; il est placé aujourd'hui sous un porche moderne qui a remplacé l'ancien cloître ; on a ajouté à ses extrémités deux petites niches en accolade à décrochement, qui remontent tout au plus à l'époque vénitienne, et l'on a gravé dans les arcatures gothiques de ses pieds-droits des semis de croix dont le dessin barbare contraste avec la bonne architecture gothique du monument.

Celui-ci date certainement du XIVe siècle. Son arcade en tiers-point porte une belle moulure gothique de cette époque; les pieds-droits ont le même profil, mais le tore anguleux, accosté de baguettes, s'y transforme en un groupe de colonnettes surmonté de chapiteaux surélevés à deux rangs de bouquets de feuillages frisés. Les bases déprimées ont deux moulures superposées et un socle prismatique très haut, terminé par une autre moulure.

La gorge qui règne sur les pieds-droits et sur la face antérieure de la voussure est semée d'une suite de feuilles à sept lobes tréflés dont l'arête centrale est profondément enfoncée dans le creux de la gorge, tandis que les extrémités relevées affleurent le parement. Ces gorges à feuillages sont identiques à celles qui ornent le portail de l'église des Augustins de Nicosie.

Les pieds-droits portent deux arcatures superposées, en tiers-point, à engrelures; la pointe du fronton est meublée d'un trèfle à rosace centrale et de deux écoinçons de feuillage dentelé disposé en triangle autour d'un bouton ; le pignon est couronné d'un larmier à gorge semée de fleurettes en pointe de diamant, et sa pointe est chargée d'un fleuron. Dans le tympan de l'arcature s'abritait soit un sarcophage, soit un groupe de statuaire, ou tout au moins une peinture; ce tympan est vide ; quant à la partie correspondante aux pieds-droits, elle est remplie d'une maçonnerie formant une manière de socle couronné d'une grosse moulure gothique en base attique renversée qui correspond aux corbeilles des chapiteaux des pieds-droits.

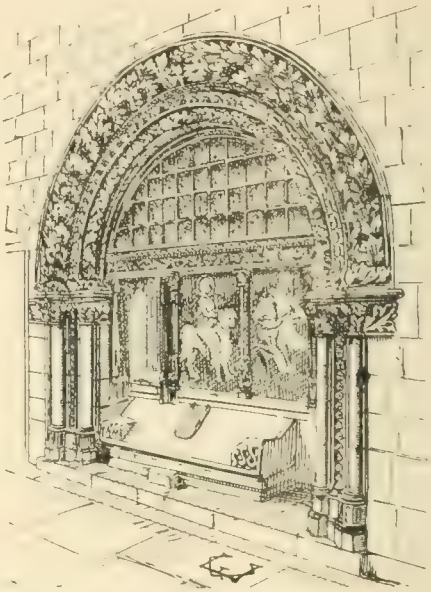


Fig. 12. - Tombeau de saint Mammas à Morfou.

L'édicule plus riche qui abrite le sarcophage de saint Mammas à Morfou présente des motifs plus rapprochés de l'art du XIIIe siècle, mais un certain caractère de dégénérescence permet de croire qu'il ne remonte pas à cette époque : il date beaucoup plutôt du XIVe siècle peut-être très avancé, comme l'église même de Morfou, qui offre le style français du XIVe siècle dégénéré et peut-être très attardé.

Le tombeau de saint Mammas à Morfou (fig. 12) comprend deux parties bien distinctes: le sarcophage de marbre, du VIe siècle, et la niche qui l'abrite du XIVe siècle.

Le sarcophage est brisé. Il n'a pour ornement qu'une lourde moulure. Son couvercle, à peu près intact, a la forme d'un toit aux angles ornés d'acrotères lourdement sculptés d'une sorte de palmette dégénérée.

L'arcature gothique qui l'encadre est sensiblement plus large que la longueur du tombeau ; elle est peu profonde et tracée en plein cintre ; elle a deux voussures retombant sur des pieds-droits ornés de moulures et de colonnettes.

La voussure extérieure est décorée d'une façon très ample par deux rangs de grandes feuilles découpées et ondulées, analogues à celles de la vigne. La seconde voussure

Fig 13. Détail du tombeau de saint Mammas a Morfou.

présente un tore couvert de pampres et encadré de gorges et de baguettes ; la gorge supérieure est remplie de menus feuillages ; la baguette inférieure est ornée d'une torsade ; entre les deux voussures règne aussi un rang de petits denticules.

Aux retombées des voussures (fig. 13) sont sculptés de très amples congés de feuillages, analogues à ceux de la voussure supérieure. Les chapiteaux à crochets sont composés des mêmes feuilles, les tailloirs ont la forme d'un larmier déprimé dont le membre supérieur a le tracé d'un tore à filet ; les astragales sont légèrement creusées en larmier ; les bases déprimées sont celles du XIVe siècle français, et leurs socles

octogones, ornés d'un talon à la base, ont sur chaque face une cannelure rudentée (fig. 14); enfin, la gorge qui sépare les deux colonnettes est semée de fleurs d'églantier.

La composition et les proportions de ce monument sont bonnes ; l'exécution est correcte et habile, sinon finie, et l'effet est très riche. C'est un monument plus lourd que ceux de notre XIVe siècle français, mais singulièrement plus ample.

Le fond de la niche est occupé par un triptyque de panneaux peints consacrés à la légende de saint Mammas ; au-dessus, une frise de bois sculpté et doré repose sur

Fig. 14. — Bases de l'arcature du tombeau de S. Mammas

des colonnettes de même travail qui séparent les tableaux ; le style de cette boiserie appartient à la Renaissance vénitienne ; le tympan est quadrillé de baguettes de bois doré et rempli de trente-huit petits panneaux peints, consacrés aux miracles du saint. Ils sont trop enfumés par les lampes et les cierges pour qu'on puisse juger de leur mérite ; le triptyque est passable ; la boiserie est d'un assez bon travail.

A Famagouste, un autre édicule de tombeau, dont la niche est vide, est conservé dans une chapelle funéraire ajoutée au Sud-Est de la cathédrale. Cet édicule (fig. 15) présente la forme d'une niche en tiers-point surmontée d'un gâble feuillu et d'un fleuron ; dans la pointe du gâble s'inscrit un écu d'armoiries à une fasce que l'on trouve répété sur la clef de voûte de la chapelle ; les pieds-droits sont garnis de lourdes colonnettes ; les gorges de la voussure et du larmier du gâble sont semées de fleurettes en pointe de diamant ; deux clochetons gothiques, lourds et mal proportionnés, cantonnent le pignon et pénètrent dans ses rampants à l'aplomb des pieds-droits de l'arcature. Cette disposition gauche rappelle celle du portail Sud de la cathédrale de

Fig. 15 — Chapelle funéraire à la cathédrale de Famagouste.

Wisby dans l'île de Gotland ; mais ici la pénétration des clochetons dans le pignon est commandée par deux fenêtres qui s'ouvrent au-dessus de l'édicule. Ce tombeau date certainement du XVe siècle, le style de cette époque, en Chypre comme en Italie, est une dégénérescence de celui du XIVe plus souvent qu'un gothique flamboyant.

Lorsqu'à la fin du XVe ou au début du XVIe siècle l'architecture de la Renaissance succéda à ce style gothique abâtardi, on fit encore des édicules en forme de niches pour abriter les sépultures : l'église de Saint-Sozomène en contient quatre tout à fait

semblables et symétriques, dont les pieds-droits à pilastres (fig. 17) et les arcades très légèrement brisées appartiennent à l'art de la première Renaissance.

C'est vraisemblablement de deux édicules abritant des tombeaux que proviennent des débris de marbre blanc, de style italien du XIVe siècle, conservés au Musée de Nicosie (fig. 16).

L'un est un fragment d'arcature gothique à redents, surmontée d'un pignon garni d'une suite de feuilles digitées; dans l'écoinçon compris entre le rampant du gâble et le redent de l'arcature, se loge une figurine d'ange thuriféraire. L'autre morceau est un écoinçon provenant de la base d'un gâble peu aigu porté sur des colonnettes et dans lequel se découpait une arcature d'une forme étrangement barbare. L'écoinçon est orné de maigres rinceaux, et le gâble d'une suite de feuilles ou de palmettes très sèches, comme les rinceaux. Ce morceau appartient à un style déjà influencé par la Renaissance.

Le système de tombeau monumental qui consiste à poser un sarcophage sur des consoles à une distance souvent assez grande du sol, a été en faveur en Chypre, comme en Italie et en Espagne, à l'époque

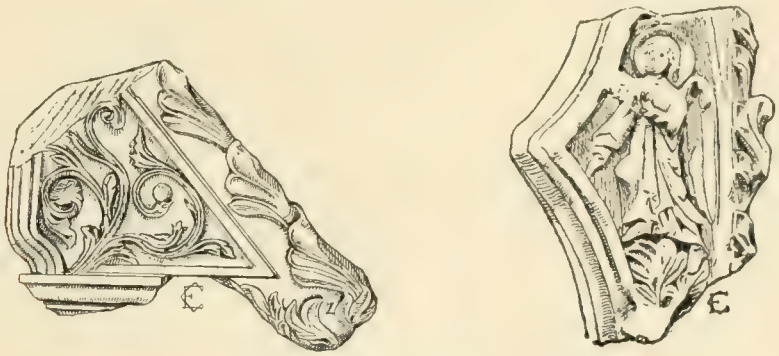


Fig. 16 - Fragments conservés au Musée de Nicosie.

de la Renaissance; des consoles d'un bon style italien du XVe siècle ayant porté des sarcophages se voient encore à Nicosie, dans le bas-côté Nord de Saint-Nicolas, et à Famagouste, dans le mur extérieur Sud de Saint-Georges-des-Grecs, à la place qu'occupait l'ancien cloître.

Les monuments funéraires en peinture sont une variété difficile à étudier, car ils se sont peu conservés. L'Italie, qui a l'heureux privilège de conserver tant de peintures du moyen âge, possède des tombes peintes du XIIIe et du XIVe siècle : elles consistent parfois simplement en épitaphes tracées au pinceau, comme on en voit à Sainte-Catherine de Galatina, sur des sépultures de la famille des Baux, ou bien ce sont des monuments d'architecture rehaussés et complétés par des peintures, comme l'est à Saint-André-de-Verceil le tombeau de l'abbé Thomas de Paris ou Tommaso Gallo († 1246). Le tombeau, élevé en 1480, de Charlotte de Lusignan à Saint-Augustin de Venise était pareillement une tombe peinte [1].

En France on a, dans la chapelle de la chartreuse de Sainte-Croix-en-Forez, une peinture de vingt mètres carrés environ qui représente toute la pompe funèbre de Thibaut de Vassalieu, archidiacre de Lyon, mort le 4 juillet 1327. Les tableaux rappellent absolument les sujets du même genre

1. Voir Mas Latrie, *Nouv. preuves de l'hist. de Chypre*, n° II.

sculptés sur les tombes de pierre de la même époque [1].

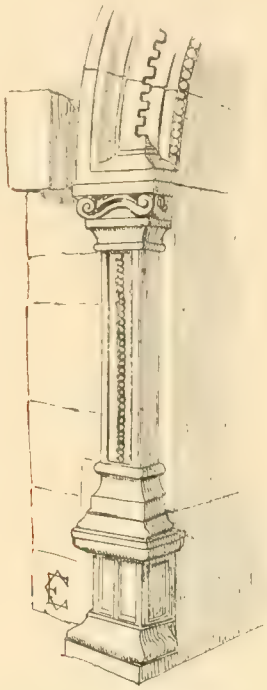


Fig. 17. — Pied-droit d'une niche de tombeau à St-Sozomène.

En Chypre, il a existé des monuments analogues : on trouve, en effet, à Famagouste, une inscription funéraire peinte de 1383 [2], et voici la description de la tombe érigée en 1395 ou 1396 au comte Simon de Sarrebruck, mort de la fièvre au retour de son pèlerinage : « Il est mis en terre en l'église Saint-François aux Cordeliers de Nicossie, bien honnestement, et y a une tombe bien faicte et bien escripte dessus lui, et ainsi ses armes et lui sont painctes au mur dessus lui, et sa bannière en une lame avec sa cotte d'armes [1]. »

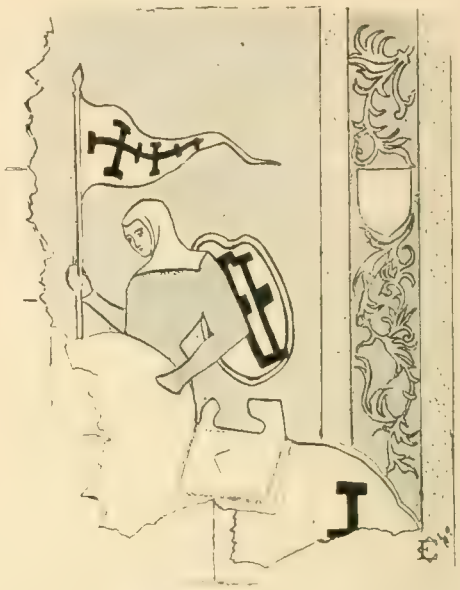


Fig. 18. — Effigie de donateur ou de défunt. Fresque de St-François de Famagouste.

Ne croirait-on pas lire la description de la figure peinte de la même date (fig. 18) qui orne encore une chapelle de l'église Saint-François, non pas à Nicosie, mais à Famagouste ?

C. Enlart.

1. Ces curieuses peintures seront l'objet d'une étude importante de MM. Favercq et Vachez. Elles ont été signalées déjà par MM. F. et N. Thiollier dans *Art et archéologie dans le département de la Loire*. Montbrison, 1898, in-8°, p. 101.

2. Voir *Monum. gothiques de Chypre*, p. 295.

1. *Le saint voyage de Jérusalem du Seigneur d'Anglure* (*Soc. des Anc. Textes*, 1878, édition Fr. Bonnardot et Aug. Longnon, p. 87).

Transept méridional de la cathédrale de Soissons.

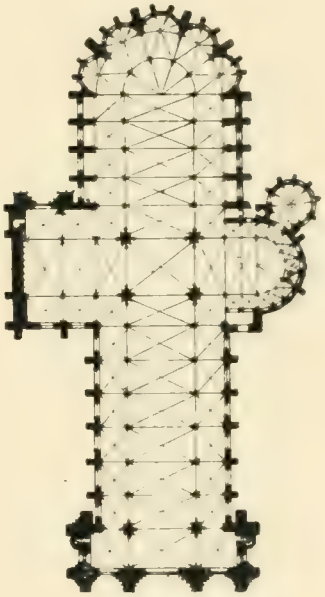
La cathédrale de Soissons.

I.

PAR l'unité de son plan, la simplicité de son ordonnance, et la pureté de ses lignes, la cathédrale de Soissons est certainement une des plus belles cathédrales de France. Lorsque, debout sous son porche intérieur, on embrasse d'un seul regard l'ensemble de l'édifice, on se dit que c'est bien là le gothique primitif, tel qu'a dû le concevoir le génie des premiers maîtres. Saint-Gervais et Saint-Protais de Soissons se compose d'un porche intérieur, d'une nef avec bas-côtés, d'un transept et d'un chœur avec pourtour. La nef et le chœur sont du XIIIe siècle, le croisillon droit du transept est du XIIe et le croisillon gauche du commencement du XIVe. Examinons chacune de ces parties.

Le porche a trois travées : celle du milieu est divisée dans sa hauteur par une grande arcade plein-cintre qui supporte l'orgue; celle de droite supporte la tour achevée; et celle de gauche se trouve sous la tour inachevée. Deux grandes fenêtres, percées dans les murs de clôture, éclairent ce porche à droite et à gauche.

La nef a sept travées et présente douze piliers cylindriques cantonnés d'une seule colonnette sur la face qui regarde cette nef. Ils reposent sur des bases heptagonales, et sont couronnés par des chapiteaux ronds, ornés de feuillages, surmontés de tailloirs heptagonaux. Sur ces tailloirs s'élèvent cinq colonnettes, annelées à la hauteur du triforium et des hautes fenêtres, lesquelles colonnettes montent jusqu'à la voûte pour recevoir les retombées des arcs ogives, des arcs-doubleaux et des arcs-formerets. Les grands arcs brisés des piliers sont en tiers-point régulier, sauf ceux de la dernière travée qui sont légèrement surélevés. Ces grands arcs présentent deux rangs de claveaux moulurés d'un dessin très pur, et produisent le plus bel effet. Le triforium a quatre petites arcades par travée. Les



Plan de la cathédrale de Soissons.

quatorze fenêtres sont à deux verrières surmontées d'une rose. Elles ont des meneaux lisses, sans colonnettes ni chapiteaux. La voûte, très svelte, très élégante, est sur plan barlong. Ses sections sont séparées par de simples doubleaux, car au moment où elle fut construite, les architectes gothiques étaient en possession de tous leurs moyens, et les doubles doubleaux ne s'imposaient plus. Les bas-côtés sont en parfaite harmonie avec la grande nef. Ils possèdent chacun deux chapelles, qui corres-

pondent aux quatrième et cinquième travées de la nef. Elles n'ont rien de remarquable. Cinq grandes fenêtres, y compris celles des deux chapelles, et trois petites fenêtres éclairent le bas-côté droit. Trois grandes fenêtres, y compris également celles des chapelles, et trois demi-fenêtres éclairent le bas-côté gauche.

Le croisillon droit ou Sud du transept que Viollet-le-Duc avait daté de 1175, paraît à M. Lefèvre-Pontalis plus jeune de quelques années. Avec vraisemblance il le date de 1180 (1). On a beaucoup disserté sur ce croisillon. Les uns y ont vu l'abside d'une église inachevée ou en partie détruite, hypothèse qu'exclut son orientation. Les autres y ont vu le croisillon droit d'une église démolie, dont on aurait conservé ce magnifique vestige lors de la construction de la cathédrale actuelle. Cette seconde hypothèse, à laquelle s'est rallié l'abbé Pécheur (2), est également inacceptable, car il faudrait admettre, étant donné le style de ce croisillon, que le bel édifice auquel il appartenait, aurait été détruit, à peine achevé, pour élever la cathédrale. D'ailleurs, lorsqu'on étudie l'ornementation de ce croisillon, on s'aperçoit qu'il est moins ancien qu'on le croit généralement, et que la date de sa construction se rapproche de celle du chœur, lequel, terminé en 1212, comme nous allons le voir, dut être commencé dans les dernières années du XIIe siècle ou dans les premières du XIIIe. Le croisillon fut l'œuvre première de la nouvelle cathédrale. Puis, les constructeurs, voulant donner à leur édifice de plus grandes proportions, le raccordèrent assez habilement avec le chœur et la nef plus élevés que lui, ainsi que l'attestent les moulures en arcs brisés qui encadrent le mur représentant la différence d'élévation, lesquelles moulures arrêtent leurs retombées à une certaine distance de l'arc même du croisillon. Ce raccord est encore attesté par les colonnettes des piles du chœur et de la nef qui, dans l'intérieur du croisillon, se perdent, en montant, dans la maçonnerie. Mais,

Intérieur de la Cathédrale.

dira-t-on, comment se fait-il que l'on ait commencé la cathédrale par ce croisillon? Aucun texte ne peut nous éclairer sur ce point. Cependant, il est à remarquer qu'en 1684, on découvrit à deux pas du chevet de la cathédrale, en faisant les fouilles de l'Hôtel-Dieu, une inscription en l'honneur d'Isis Myrionyme et de Sérapis. Cette inscription était, paraît-il, la première pierre d'un temple élevé à ces divinités égyptiennes par Auguste en l'an 26, avant notre

1. Lefèvre-Pontalis, *L'Architecture religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons*, t. I, pp. 95-96.

2. L'abbé Pécheur, *Annales du diocèse de Soissons*, t. III, pp. 50-52.

ère. Or, à l'endroit où fut construit le croisillon Sud, existait-il quelque vestige de l'ancien culte païen que l'on voulut de suite faire disparaître ? Cela est possible, quoi qu'en dise Le Bœuf (1), qui nie toute relation entre l'ancien temple païen et notre croisillon. Peut-être aussi cet emplacement était-il le seul qui fut alors immédiatement disponible, et voulut-on l'utiliser avant ou pendant la démolition de l'ancienne cathédrale romane à laquelle allait succéder la nouvelle cathédrale gothique. Cette seconde hypothèse nous paraît la meilleure. Quant à la forme circulaire du croisillon, qui a porté certains archéologues à le considérer comme une abside, elle n'a rien qui puisse surprendre, puisque cette forme est celle des croisillons des transepts de Tournai et de Noyon, antérieurs à celui de Soissons. M. Cloquet a fait, avant nous, ce rapprochement (2).

Ce croisillon en hémicycle se compose de cinq larges travées se subdivisant en treize travées plus étroites. Ses grandes arcades forment un pourtour ou bas-côté. Leurs piliers sont d'une remarquable légèreté. Des chapiteaux carrés, qui rappellent ceux de la région parisienne, les surmontent. Les grands arcs sont des arcs brisés, aigus et surélevés. Une belle frise de vigne court au-dessus des arcades. Sept fenêtres plein-cintre éclairent le pourtour. C'est le seul souvenir roman que l'on trouve ici. Sur les grandes arcades existe une large galerie dont l'ordonnance est la même, sauf que ses arcs brisés sont en tiers-point régulier. Huit fenêtres et une petite rose lui donnent du jour.

Puis vient le triforium formé de trente petites arcades. Enfin, arrivent les hautes fenêtres au nombre de quinze et la voûte aux courbes si gracieuses. Dans ce croisillon, à gauche, se trouve une chapelle également en hémicycle. Elle a sept petites travées, sans compter celle d'entrée qui est en largeur. Cinq fenêtres y sont percées. Cette chapelle se répète dans la galerie supérieure avec les mêmes dispositions, sauf que la chapelle superposée est éclairée par sept fenêtres. Les arcs des grandes arcades du pourtour du chœur et du bas-côté de la nef qui tiennent au croisillon, ont les mêmes moulures que les arcs de ce croisillon. De plus son petit triforium se continue au-dessus de ces grands arcs. Il n'est donc pas douteux que le croisillon a été construit fort peu de temps avant le chœur et la nef, et que les architectes de la cathédrale le considéraient comme la première partie d'un seul et même tout. Une fenêtre existe au-dessus de la grande arcade du pourtour du chœur, et deux fenêtres sont percées au-dessus de la grande arcade du bas-côté de la nef. Elles font suite, en hauteur bien entendu, au petit triforium prolongé. Tel est ce croisillon Sud du transept de Soissons qui, par la justesse de ses proportions, l'harmonie existant entre ses parties, et la beauté de son ensemble, a conquis le suffrage de tous les constructeurs, lesquels le considèrent comme un véritable chef-d'œuvre, comme une des merveilles du gothique encore en sa fleur.

Le croisillon gauche ou Nord a trois travées et deux bas-côtés. Ses piliers et ses grands arcs sont semblables à ceux de la nef avec cette différence que la sculpture des chapiteaux des piliers donne le travail du XIVe siècle au lieu de celui du XIIIe. Le

1. Le Bœuf, *Dissertation sur l'époque de l'établissement de la Religion chrétienne dans le Soissonnois*. Paris, 1737, pp. 82-83.

2. L. Cloquet, *Les grandes Cathédrales du monde catholique*, notice sur Tournai, p. 96; sur Noyon, p. 192; sur Soissons, p. 286. Ces notices sont accompagnées de très intéressants dessins qui permettent de comparer ces différents croisillons.

triforium a quatre petites arcades par travée. Les hautes fenêtres, au nombre de dix, sont à deux verrières surmontées d'une rose. La voûte a une élévation semblable à celle de la nef et du chœur. Le bas-côté Est se trouve éclairé par l'arc brisé à jour et la rose du portail qui donne accès sur ce point dans la cathédrale. Le bas-côté Ouest est percé de

Pourtour du chœur, côté droit.

deux fenêtres. Le mur Nord est divisé par quatre arcatures qui partent du sol, montent jusqu'à la rose, formant dans leur trajet un triforium ajouré et quatre petites fenêtres cerclant la partie inférieure de la rose qui semble à peine toucher la pointe de leurs lancettes. On ne peut rien voir de plus léger ni de plus élégant.

Le chœur a treize travées : quatre pour la partie droite, et sept pour le rond-point. Commencé sous l'épiscopat de Nivelon de Chérisy, qui siégea de 1176-1207, il suivit de près l'édification du croisillon Sud. On dut en jeter les fondements vers 1198 ou 1200, car il fallut bien dix ou douze ans pour le construire, son achèvement ayant eu lieu en 1212, ainsi que le constate l'inscription suivante, gravée sur une pierre qui est encastrée actuellement dans le mur de la deuxième chapelle du pourtour :

Anno : milleno : biscenteno : duodeno : hunc : intrare : chorum : cepit : grex : canonicorum : tercio : idus : maii.

Aussi l'ordonnance de ce chœur fut-elle reproduite dans la nef en ce qui touche la forme des piliers, de leurs chapiteaux, des grands arcs, du triforium et des hautes fenêtres. Les voûtes de la nef eurent également la portée de celles du chœur. Ces deux parties de l'édifice et le milieu du transept sont d'un seul jet, ce qui donne à la cathédrale son imposante unité. Dans la partie droite du chœur, les grands arcs sont en tiers-point régulier. Dans le rond-point ils sont surélevés. Quinze fenêtres éclairent le sanctuaire. Les deux fenêtres de la première travée de la partie droite n'ont qu'une verrière. Les six fenêtres des trois autres travées en ont deux. Les deux premières fenêtres du rond-point ont chacune deux verrières. Les cinq autres n'en ont qu'une. Le pourtour est simple et sévère. Huit chapelles, peu profondes, à mur droit, éclairées chacune par une fenêtre, existent dans sa partie droite ou rectangulaire. Cinq chapelles absidales formées de trois travées, éclairées chacune par trois fenêtres, existent dans sa partie circulaire correspondant au rond-point. On peut dire que la cathédrale de Soissons, comme la cathédrale d'Amiens, est inondée de clarté, ce qui permet d'en saisir tous les détails. De l'extérieur, lorsqu'on se place dans l'ancien cloître, on voit les fenêtres du Nord de l'abside, qui corres-

pondent avec celles du Sud, former une admirable transparence qui donne à cette abside l'apparence d'une immense cage de verre. Avant de quitter l'intérieur du monument, il nous faut voir l'ancienne salle du Chapitre connue aujourd'hui sous le nom de chapelle du Collège.

Cette chapelle est située au Nord de la cathédrale, près du grand portail. On y pénètre par une porte donnant sur le bas-côté gauche de la nef. Lorsqu'il a franchi le seuil de cette porte, le visiteur se trouve dans une large galerie voûtée en arcs brisés, et il a la chapelle à gauche. Elle est surélevée de quelques marches, et s'ouvre par trois grandes arcades. Plus large que longue, elle ne présente que deux travées en profondeur. Les arcs ogives de ces deux travées retombent au milieu de la chapelle sur deux piliers monocylindriques qui supportent la voûte. Les murs, celui du fond et ceux des côtés, sont droits. Deux fenêtres à trois verrières sont percées dans chacun des murs de côtés, et trois fenêtres à trois verrières également, existent dans le mur du fond. Les proportions de ce petit édifice carré sont justes, mais le tout, qui est du XIVe siècle, n'offre rien de bien remarquable, si ce n'est la sculpture des chapiteaux et des frises des trois arcades d'entrée.

Terminons cette première partie de notre travail en donnant les dimensions principales de la cathédrale qui sont les suivantes :

Longueur totale de l'édifice	$109^{m}50$
Largeur de la nef, y compris les bas-côtés	$30^{m}50$
Hauteur des voûtes au milieu du transept	33^{m}
Hauteur de la tour, y compris la balustrade.	$66^{m}30$

II.

Le grand portail de notre cathédrale ne manque pas de majesté dans son ensemble ; malheureusement il a été mutilé à la fin de la Révolution. En 1798, une bande d'imbéciles qui se donnaient le nom de *Théophilanthropes*, et que Napoléon Ier appelait les *Filous en troupe*, vint s'installer à Soissons et demanda aux pouvoirs publics de faire disparaître les statues de ce portail qu'elle considérait comme les vestiges de l'ancienne superstition. On n'osa lui résister ; et les statues ainsi que les feuillages qui décoraient les portes de la façade furent impitoyablement brisés [1].

La porte centrale est en arc brisé un peu évasé à sa base, mais les portes latérales sont en arc brisé surélevé et évasé à son milieu, ce qui produit un contraste peu agréable à l'œil. Ce premier étage du portail avançant sur le corps de l'édifice, sa partie supérieure donne une plate-forme protégée par une balustrade. Les ébrasements de la porte centrale sont ornés de colonnettes dont les chapiteaux moitié romans, moitié gothiques, n'ont aucun style déterminé. C'est une restauration datant de ce siècle et du plus mauvais goût. Sur le tympan on a sculpté le nom de Jéhovah, en lettres hébraïques, dans un triangle lançant des rayons au milieu desquels sont des anges. La porte droite a conservé dans ses ébrasements les chapiteaux d'arum en crochet de ses colonnettes primitives, car les colonnettes actuelles semblent avoir été refaites et placées sous les anciens chapiteaux. Le tympan de cette porte est nu. La porte gauche a été restaurée aussi tristement. Des chapiteaux de ses colonnettes primitives, car là encore les colonnettes ont été refaites, elle n'a conservé que les deux premiers chapiteaux, qui paraissent être de vigne, de chacun de ses deux ébrasements. Son tympan est nu comme celui de la porte droite. Quant à l'ornementation des voussures, elle a complètement disparu. De simples nervures montent dans ces voussures

1. Abbé Pécheur, *Annales du Diocèse de Soissons*, t. IX, pp. 521-523

au-dessus des colonnettes. Les trois grands arcs des portes ont gardé leurs minces rinceaux d'encadrement, composés de petites fleurs à pétales renversées. Aux retombées de ces arcs sont des têtes d'hommes et d'animaux d'un modelé vigoureux. Comme les rinceaux, elles ont échappé au marteau destructeur. Au-dessus des portes court une frise d'arum en crochet surmontée par la balustrade à jour de la plate-forme. Au deuxième étage se trouve la grande rose, formée de seize pétales, et en partie inscrite dans un arc brisé dont les deux premiers rangs de claveaux sont ornés d'arcatures en festons. Deux belles fenêtres accompagnent la rose. Chacune d'elles a deux baies dont les lancettes supportent une petite rose. Il est fort regrettable que ces baies soient murées. Les archivoltes de ces fenêtres présentent trois rangs de claveaux concentriques retombant sur des colonnettes. Une frise d'arum en crochet termine également ce deuxième étage. Puis vient une très élégante galerie occupant le milieu de la façade, et se continuant à droite devant la base de la tour Sud. Elle manque à gauche ainsi que la tour Nord. Cette galerie se compose de petites arcades réunies deux à deux par un arc brisé dans lequel est inscrit un quatre-feuilles et que surmonte un petit fronton triangulaire. Si on avait fini la galerie, l'aspect du portail serait tout autre, malgré l'absence de la tour Nord, et ne donnerait pas l'idée d'un gigantesque escalier. La tour est percée de deux longues baies sur chaque face. Les lancettes de ces baies ont des arcatures trilobées. Sur ses robustes angles en saillie se dressent des statues de saints dont plusieurs sont décapitées. Sur ces mêmes angles, au-dessus des statues, montent de très fines arcatures. La tour se termine par deux rangs de crochets espacés, et par la balustrade percée de petites ouvertures rondes. En résumé, elle est fort belle et produit de loin un majestueux effet. Et maintenant comment dater ce portail ? Si son premier étage est de la première moitié du XIIIe siècle, on peut dire que son deuxième étage est de la seconde moitié de ce même siècle. Quant à la galerie et à la tour, elles sont évidemment de la fin du XIIIe siècle ou du commencement du XIVe, car elles ont bien le caractère de la seconde période gothique.

Portail du transept Nord.

Le portail du transept Nord s'élève sur le côté Est de ce transept. Caché, pour ainsi dire, dans un coin de la cathédrale, et n'ayant pas de statues auxquelles les bons Théophilanthropes pouvaient casser la tête, il a échappé à leurs coups. Ce portail n'a qu'une porte dont le grand arc est un arc brisé, très surélevé, surmonté d'un fronton

triangulaire au milieu duquel se dessine un trèfle. Les ébrasements présentent des colonnettes annelées. Elles sont couronnées par des chapiteaux de vigne naturelle avec raisin. Le bandeau de la porte est couvert de lierre. Le tympan est ajouré. Il se compose d'un arc brisé supportant une rose à six lobes. Deux quatrefeuilles sont posés dans les écoinçons ou intervalles existant entre l'arc brisé et la rose. Un troisième quatre-feuilles s'appuie sur la rose et termine cet élégant tympan. La voussure n'offre que des nervures toriques séparées par des gorges. Sur les tores sont posées en saillie des touffes d'algues marines. Le grand arc de la voussure en est également orné. De chaque côté de cette porte, le mur présente une double arcature à lancettes tréflées et supportant un quintefeuille. Lancettes et quintefeuille sont encadrés par un grand arc brisé, à fronton triangulaire dans lequel se dessine un trèfle. Les deux frontons des murs s'harmonisent bien avec celui de la porte, et l'ensemble de ce portail construit au XIVe siècle est réellement gracieux. Voyons maintenant la Flore de notre cathédrale, c'est-à-dire son ornementation sculpturale.

III.

La Flore de la cathédrale de Soissons n'a pas de ces grandes compositions que l'on trouve sur les chapiteaux de Paris ou de Reims, et même sur ceux de certaines petites églises de la région parisienne. A Soissons les chapiteaux sont ronds et les feuilles sont disposées sur deux rangs, ce qui exclut les arrangements compliqués. Aussi dans cet édifice tout est simple et sobre. Cette sobriété ne va pas toutefois jusqu'à la sécheresse, et l'on y trouve encore plus d'un chef-d'œuvre. La feuille qui domine à Soissons est celle de l'arum, plante primordiale du gothique; elle forme une multitude de crochets. Puis viennent, dans les parties les plus anciennes, telles que le croisillon Sud, le chœur et la nef, la fougère, la vigne, le chêne, le hêtre. Dans le croisillon Nord ces feuilles, sauf l'arum, disparaissent pour faire place au trèfle, à la renoncule, à la chélidoine et au lierre.

Les chapiteaux les plus remarquables de la cathédrale sont :

1° Les chapiteaux des premier et troisième piliers de la nef, à droite : le premier donne de la vigne et de la fougère, le second donne de la vigne avec raisin.

2° Les chapiteaux des premiers piliers du croisillon Sud, à droite et à gauche : le premier présente de l'acanthe à dents rondes, qui pourrait bien être une première interprétation de vigne, le second présente de la vigne primordiale, c'est-à-dire, telle qu'on l'interprétait au XIIe siècle. A ces deux chapiteaux il faut joindre celui du pilier engagé qui fait l'angle du bas-côté de la nef et du croisillon. Il est formé de vigne dont les feuilles sont pliées, avec raisin.

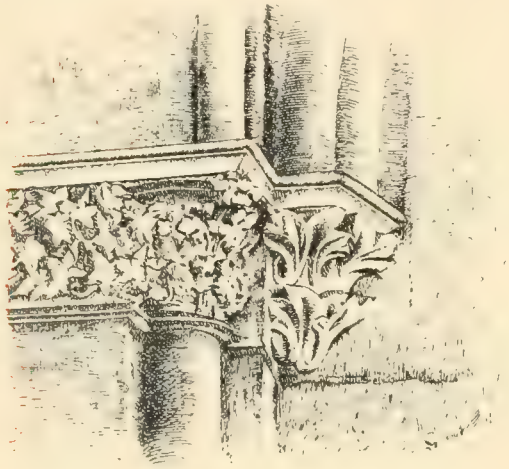
3° Les chapiteaux du premier pilier du chœur, à droite, et du troisième pilier de ce même chœur, à gauche; le premier offre de la fougère et de la vigne, le second offre du chêne à dents pointues.

4° Les petits chapiteaux et les petites frises des quatre piliers carrés des arcades d'entrée de la salle du Chapitre, dite chapelle du Collège, sur lesquels on trouve du lierre, une plante qui doit être l'ellébore noir ou le chanvre, de l'érable, de la renoncule, du chêne, de la vigne naturelle et de la vigne telle qu'on l'interprétait au XIIIe siècle.

A ces chapiteaux il faut ajouter la frise de vigne enroulée qui surmonte les arcades du croisillon Sud, laquelle est de toute beauté, et les admirables clefs de voûte de

l'édifice, couronnes de feuillage dans lesquelles revivent les plantes des piliers, l'arum, la fougère et la vigne.

La sculpture du croisillon Sud, du chœur, de la nef, et même, en partie, comme travail, celle des piliers carrés de la salle du Chapitre, appartiennent à la période de l'interprétation, XIIe et XIIIe siècles, pendant laquelle les artistes arrangeaient leurs feuilles de façon à leur donner une allure vraiment sculpturale. La sculpture du croisillon Nord et de l'intérieur de la salle capitulaire appartient à la période de l'imitation,



Frise, chapiteau et console de la chapelle du collège.

XIVe siècle, pendant laquelle on reproduisit les végétaux tels que la nature les donne, souvent aussi en les plissant, en les ondulant, en les nervant profondément. En résumé, nous avons ici dans une très large mesure, l'art si pur et si noble de la première période gothique, et dans la composition comme dans l'exécution des chapiteaux, des frises et des clefs, apparaissent le génie et le coup de ciseau des grands maitres de l'Ile-de-France.

Ayant indiqué plus haut ce qui reste de l'ornementation du grand portail, ainsi que les feuilles qui ornent le petit portail du transept Nord, il est inutile d'y revenir. Quant à la statuaire de la cathédrale, elle a disparu, sauf, avons-nous dit, les grandes figures qui se trouvent à la base de la tour, figures qu'il est difficile d'apprécier à une telle hauteur, surtout lorsque pendant six cents ans elles ont dû supporter les intempéries des saisons. Ajoutons, pour ne rien omettre, que l'édifice a conservé un certain nombre de gargouilles, originales et intéressantes à étudier.

Tableau de la Flore de la cathédrale de Soissons.

Porche.

Arum avec crochets de fougère, vigne.

Nef.

Piliers de gauche.	*Piliers de droite.*
1. Arum en crochet.	1. Vigne et fougère.
2. Arum en crochet.	2. Arum en crochet.
3. Arum en crochet.	3. Vigne avec raisin.
4. Arum en crochet.	4. Arum en crochet.
5. Arum en crochet.	5. Arum en crochet.
6. Arum simple.	6. Arum simple.

Bas-côtés.

Piliers engagés de gauche.	*Piliers engagés de droite.*
1. Arum en crochet.	1. Vigne en petits bouquets.
2. Arum en crochet.	2. Vigne et arum avec crochets de vigne.
3. Arum en crochet.	3. Vigne, arum avec crochets de vigne ; hêtre.
4. Arum en crochet.	4. Vigne en petits bouquets.
5. Arum en crochet.	5. Arum en crochet, chêne.
6. Arum en crochet.	6. Arum en crochet.

Transept.

Croisillon Nord.	*Croisillon Sud.*
Arum avec crochets de feuilles : trèfle, renoncule, chélidoine, lierre.	Acanthe, arum, fougère ; vigne du XIIe siècle, frise de vigne du même siècle.

Chœur.

Piliers de gauche.	*Piliers de droite.*
1. Arum en crochet.	1. Fougère et vigne.
2. Arum en crochet.	2. Arum simple.
3. Chêne.	3. Arum en crochet.
4. Arum en crochet.	4. Arum en crochet.
5. Arum en crochet.	5. Arum simple et en crochet.
6. Fougère et palmettes.	6. Arum simple.
7. Arum et palmettes.	7. Vigne du XIIe siècle.

Pourtour du Chœur.

Arum en crochet sur tous les piliers engagés.

Triforium.

Arum en crochet dans les parties du grand triforium qui appartiennent à la nef et au chœur.

Arum dont les crochets reproduisent les feuilles des chapiteaux des piliers dans la partie du grand triforium qui appartient au croisillon Nord du transept.

Arum également dans la galerie et le petit triforium du croisillon sud.

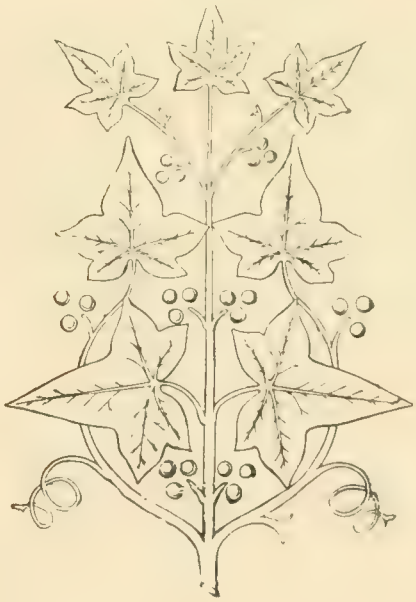
Salle du Chapitre ou Chapelle du Collège.

Vigne pointue ; chanvre et lierre ; érable ; chêne ; renoncule et lierre ; vigne du XIIIe siècle ; lierre et vigne, sur les six petites frises et les six petits chapiteaux des piliers carrés des arcades de la chapelle.

* * *

Telle est la cathédrale de Soissons, un des chefs-d'œuvre du XIIIe siècle. Malheureusement dans ces dernières années, sous le prétexte de la débadigeonner, on l'a horriblement grattée depuis la base jusqu'à la voûte. Seul, le croisillon Sud, qui venait d'être réparé par un véritable artiste, a échappé à cette profanation. N'est-ce pas en effet profaner un édifice que de lui enlever la patine des siècles en déchirant ses pierres avec le fer, alors qu'il est si facile de faire sauter le badigeon, qui tombe de lui-même par plaques, et de laver simplement ces belles roches teintées par le temps et la fumée de l'encens ? Les mêmes hommes qui croiraient commettre un attentat en grattant un chapiteau antique, ne reculent pas devant le grattage de toute une cathédrale. Nous avons énergiquement protesté contre cet acte devant la Société nationale des Antiquaires de France, dans la séance du 15 janvier 1896, et notre protestation a été insérée au *Bulletin*. Mais le mal est fait, et il est irréparable. Aussi, en présence d'actes semblables, l'esprit hésite, et on se demande si le marteau de la révolution n'a pas été, dans sa brutalité aveugle, plus respectueux envers nos cathédrales que le grattoir sournois, strident, ironique, de la plupart de nos architectes modernes.

Émile Lambin.



Une main-reliquaire (abbaye de Silos).

LE reliquaire dont nous publions une figure est inédit. Il appartient à l'abbaye de Santo-Domingo de Silos. Par sa forme générale il rappelle ces bras-reliquaires si nombreux à partir du XIIIe siècle et dont un bon nombre de spécimens nous ont été conservés. M. Rupin en a reproduit neuf dans son bel ouvrage : *L'œuvre de Limoges*. Nous croyons cependant que l'appellation de *main-reliquaire* est plus exacte pour désigner le petit monument espagnol que nous allons décrire ; car les bras-reliquaires sont plus élevés, et destinés à abriter l'os de l'avant-bras ou celui du bras proprement dit, tout au moins une parcelle de ces os. Notre reliquaire a toujours eu une autre fin ; il a été fait pour renfermer et il renferme en effet la main d'un saint. Seulement, l'artiste a surélevé la main d'orfévrerie sur une manche de vêtement qui correspond à une faible partie de l'avant-bras. C'est un support bien choisi.

Le reliquaire est en argent. Les feuilles de ce métal qui forment la main et la manche ont été battues et repoussées. Le plan du socle dessine une figure à six lobes, quatre en demi-cercle et deux en contre-courbe. Un tore, une cordelette, un double rang de petites ouvertures, un filet arrondi et enfin des créneaux forment cette base dans sa hauteur. La partie horizontale est ornée de motifs ajourés et ciselés. Une large manche cernée d'une petite corde métallique à son point de départ s'élève ensuite ; elle est ornée de plis nombreux, profonds, et terminée au poignet par un beau parement décoré d'une inscription en capitales, réservées sur fond gravé. Une torsade contourne le bord inférieur du parement. La main se dresse au sommet, bénissant à la façon latine. Elle a été fort détériorée à différentes reprises, alors surtout qu'on imagina de faire sur la partie antérieure une grande ouverture à cintre un peu surbaissé, et de fixer grossièrement à cet endroit une petite porte à jour qui permît de voir la sainte relique conservée à l'intérieur.

La main d'orfévrerie porte deux anneaux semblables à gemmes montées en bâtes ; l'un est au pouce, l'autre au medius. Ce dernier doigt ainsi que l'index ont été cassés.

Voici le texte de l'inscription espagnole qui se déroule sur le parement de la manche :

ESTA ES LA MANO DE SANT VALENTIN
DIOLA EL AVA DON PE[DRO] (1).

« Cette main est celle de saint Valentin; elle fut donnée par l'abbé don Pedro. »

Le saint dont il s'agit est probablement saint Valentin frère de saint Frutos et de sainte Engracia. Ce saint Valentin, qui fut martyrisé avec sa sœur, aurait été évêque de Ségovie, d'après le P. Juan de Castro, qui mentionne la précieuse relique dans les termes suivants : « La mano derecha de san Valentin, martyr y monge, obispo de Segovia y hermano de san Frutos y santa Engracia (2). » De son côté, le P. Ruiz, un autre bénédictin de Silos, l'inscrivit, au commencement du XVIIe siècle, dans sa liste des principales reliques du monastère : « La mano derecha de san Valentin, obispo y martyr (3). » Enfin nous la trouvons mentionnée comme il suit dans un inventaire de Silos daté du 25 juin 1440 : «...en un paño de seda, la mano de sant Valantin, e esta tan fresca commo si estoviese vivo (4). »

Indiquons maintenant quel peut être le donateur de notre reliquaire. « D. Pierre d'Ariola, rapporte dom Férotin, nous est connu par un fort beau reliquaire en argent qui renferme la main de saint Valentin. Ce petit chef-d'œuvre de l'orfévrerie espagnole au XIVe siècle a la forme d'une main gantée et bénissante,... » L'auteur ajoute en note, à propos de l'abbé Pierre d'Ariola : « Ce surnom lui est donné par Nebreda dans sa notice manuscrite : « D. Pedro de Ariola traxo a esta casa la mano de san Valentin, guarnecida

1. D. Marius Férotin a publié cette inscription dans l'*Histoire de l'abbaye de Silos*, p. 311.

2. *El glorioso thaumaturgo español*...p. 295.

3. Yepes, *Coronica*, t. IV, fol. 380.

4. D. Férotin, *Recueil des chartes de l'abbaye de Silos*, p. 484.

Main-reliquaire en argent (Abbaye de Silos).

como esta en el relicario. » Nous n'avons pas d'autre garant de son authenticité, et il peut se faire que Nebreda ait prêté à l'abbé du XIVe siècle le surnom d'un Pedro d'Ariola, procureur du monastère en 1478 (1). » L'historien de l'abbaye de Silos ajoute bientôt après : « De 1351 à 1374, aucune des chartes qui parlent de l'abbé de Silos ne le désigne par son nom. Aussi ne pouvons-nous assigner une date même approximative à la mort de Pierre d'Ariola et à l'élection de Jean V, son successeur. Le P. Geronimo de Nebreda place cette élection en 1366, le P. Ruiz en 1357, et le catalogue manuscrit des abbés de Silos en 1353. En l'absence de documents contemporains, il vaut mieux confesser qu'on ne sait rien de positif sur ce point (2). »

Quoi qu'il en soit des incertitudes, l'abbé don Pedro aurait gouverné l'abbaye dans la seconde moitié du XIVe siècle et serait le donateur de notre reliquaire.

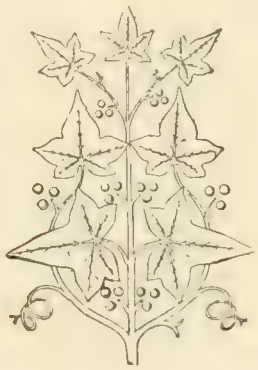
Pour nous, voici ce qui nous en semble : Le précieux objet appartient seulement à une période assez avancée du XVe siècle. Les caractères de l'inscription ne contredisent nullement cette attribution. En plus, nous avons rencontré, en Espagne, différentes œuvres d'orfévrerie qui appartiennent sûrement au XVe siècle et qui ont des pieds de forme analogue à celle du socle de notre reliquaire. Enfin, les motifs gravés et ajourés qui décorent la base de ce reliquaire ne permettent pas de le faire remonter à une époque antérieure. Du reste l'inventaire de 1440, précédemment cité, nous dit simplement que la main de saint Valentin était enveloppée dans une étoffe de soie « ... en un paño de seda, la mano de sant Valentin.. » Si la main en argent eût alors existé, il serait bien extraordinaire qu'elle n'eût pas été signalée, puisque cet inventaire mentionne soigneusement, pour les autres reliques, les différents reliquaires qui les renfermaient.

Nous avons vu que le donateur s'appelait don Pedro et qu'il était abbé ; l'inscription est suffisamment claire, bien que le titre du personnage soit défectueux : AVA est bien pour ABAD. Vers la fin du XVe siècle précisément, nous avons deux abbés de Silos, du nom de Pedro : Pedro de Arroyuela, qui fut abbé de 1480 à 1490, et Pedro de Cardeña, de 1490 à 1492. Nous attribuons volontiers à l'un de ces deux abbés le don de la main-reliquaire ; mais nous croyons plutôt qu'il s'agit de Pedro de Arroyuela qu'on a pu facilement confondre avec Pedro de Ariola.

Nous ne présentons pas la main-reliquaire de Silos comme un chef-d'œuvre d'orfévrerie ; mais, puisque l'art espagnol est encore peu connu, nous avons cru bon de publier ce petit monument, l'une des pièces intéressantes du trésor des reliques de Silos et qui, aux grandes solennités, contribue, avec d'autres reliquaires, à décorer le grand autel de l'église abbatiale.

Dom E. Roulin.

1 et 2. *Histoire de l'abbaye de Silos*, pp. 128 et 129.



Deux Antependium brodés (abbaye de Silos).

OUS avons fait connaître dans la *Revue de l'Art chrétien* la situation topographique de l'abbaye de Silos, et mentionné quelques-unes des pièces qui forment, pour le monastère castillan, une collection d'objets liturgiques aussi variés que précieux [1]. Les broderies, hâtons-nous de le dire, n'y font pas défaut. Malheureusement le moyen âge n'en compte aucune, et la Renaissance n'est pas davantage représentée par cet art industriel. Les seules broderies quelque peu anciennes, conservées à Silos, datent du XVIIIe siècle, c'est-à-dire d'une époque de décadence pour presque tous les arts.

Au nombre de ces pièces brodées se trouve une chasuble garnie de rinceaux formés de feuilles, de fleurs et de fruits, le tout dessiné d'une manière fantaisiste. La composition est largement conçue ; mais, les grosses fleurs, très belles d'ailleurs, chargent trop la décoration. Les différentes teintes : rouge, bleu, pourpre clair, etc., sont parfaitement harmonisées, et différents motifs d'or au point billeté, agrémentés de fines bandelettes en guipure, viennent rehausser doucement les riches couleurs de la soie. C'est bien la pièce la plus soignée des broderies de Silos.

Notons encore une chasuble, deux dalmatiques et une chape. Les dessins extrêmement chargés figurent des arabesques et de lourdes *fleurs au naturel*. Le chaperon de la chape, avec ses pauvres personnages, est déplorable à tout point de vue. Les broderies sont loin d'offrir les qualités que nous avons reconnues sur la chasuble précédente ; elles ont été remontées, il y a dix ans, sur un satin neuf dont la blancheur éclatante est désagréable à côté des vieilles teintes de la soie.

Enfin, l'abbaye de Silos possède deux grandes pièces brodées, deux antependium ou parements d'autel. Ces expressions sont aujourd'hui consacrées, et elles n'offrent plus, dans la langue française, aucune difficulté. Faisons simplement remarquer que le *Glossaire* de du Cange a les deux mots *antependium* et *antipendium*. Nous préférons le premier, qui a été adopté par l'abbé Corblet [1] et par un bon nombre d'archéologues.

Les anciens inventaires appellent l'antependium de plusieurs noms très différents : *tabula altaris*, *paramentum*, *dorsale* ou *dossale*, *pala*, *frontale*, etc. En Espagne, le terme *frontal*, appliqué à l'autel, signifie presque partout le parement même de l'autel et le parement tout entier. Parements d'orfévrerie, parements en bois, parements brodés ou en simples étoffes, destinés à recouvrir le devant de l'autel, y reçoivent cette appellation, et cela depuis bien des siècles ; elle est parfaitement justifiée, puisque le *frons seu pars anterior altaris* est garni de l'antependium. Le *frontale* a d'ailleurs son article dans le *Glossaire*, où du Cange donne un certain nombre de textes empruntés entre autres à différentes pièces latines originaires de l'Espagne, dont plusieurs très anciennes. Les mots *frontale*, *frontalis* se trouvent dans cet article pour

1. 1898, p. 358.

1. *Histoire dogmatique, liturgique et archéologique du sacrement de l'Eucharistie*, t. II, p. 114.

former les composés *retrofrontale*, *retrofrontalis* qui désignent le retable ou le *frontier* des anciens inventaires français.

Les deux antependium de Silos sont en soie blanche, ornés de broderies. Ils ne sont pas tendus sur châssis, mais simplement munis de petits anneaux qui servent à les fixer en avant de l'autel. L'un de ces parements (fig. 1) mesure 2 m. 90 de longueur sur 0,92 de largeur. Sa disposition générale est celle d'un bon nombre de ces frontaux servant encore, dans beaucoup d'églises de la péninsule à *vêtir* l'autel majeur, tant aux jours de la semaine qu'aux jours de dimanches et de fêtes. Notre antependium porte donc à sa partie supérieure, en guise

Fig. 1.

Fig.

Antependium brodés (XVIIIe siècle), conservés à l'abbaye de Silos.

de *frontel* (1), une large bordure horizontale formée de la même étoffe que celle du parement, mais décorée d'une façon spéciale. Deux autres bandes du même genre garnissent les extrémités. Au milieu du parement se trouve un assez pauvre médaillon inscrivant l'image de saint Dominique de Silos. Le grand thaumaturge est représenté debout, vêtu de la coule bénédictine et tenant la crosse de la main gauche. A ses pieds est la mitre. La bienheureuse Jeanne de Aza tient la droite du saint ; à sa gauche, un captif présente ses fers. C'est une manière, bien connue à Silos, de résumer

1. Dans certains inventaires français, l'orfroi supérieur du parement est désigné sous le nom de *frontel ;* le même terme désigne aussi l'orfroi que l'on attachait au bord du *doublier* ou nappe d'autel. L'inventaire du trésor de la cathédrale de Bayeux (1476), publié dans le *Bulletin archéologique* (1896, p. 360 et s.), réunit précisément des exemples de ces deux frontels : « 231. Item ung frontel pour attachier au bort du doublier qui cœuvre l'autel, pour orner le bort de l'autel, de satin violet, semey de fieulles d'or en broderie et bordé de frenge vermeille, doublé de bougueran pers. — 235 ... ont été faictz ung parement pour mettre desrière l'autel, soubz le tref, et ung aultre pour contreautel, à mettre devant, avec ung frontel à frenges de soie... »

les principales faveurs accordées par le serviteur de Dieu. La noble dame, agenouillée près de lui, rappelle qu'en priant devant son tombeau, elle obtint du ciel l'enfant prédestiné qui devait être le fondateur des Frères-Prêcheurs. Le captif symbolise l'un de ces nombreux prisonniers arrachés aux mains des Maures par l'intercession du saint abbé. Le premier plan du médaillon simule une prairie. Au fond, un paysage avec nombreux arbustes et plusieurs édifices [1]; celui qui est à droite du saint paraît important avec sa grande tour à double baie. Nous ne serions nullement surpris que l'auteur du parement ait essayé de donner, en cet endroit, une vue quelconque du monastère et de la vieille église romane qui existait encore à cette époque. Ce fond de tableau représente, en somme, un travail bien compliqué, bien minutieux, quoique de très pauvre effet. Le dessinateur, cela se voit, cherchait à réunir, en un espace fort restreint, des détails multipliés qui l'ont forcé à placer deux personnages minuscules à droite et à gauche du saint, alors que les artistes du moyen âge auraient donné plus d'importance à la représentation de Jeanne de Aza et du prisonnier, — alors surtout qu'ils auraient composé un fond plus simple, plus reposant, plus décoratif et, finalement, mieux compris.

De chaque côté du médaillon se déploie une charmante composition de tiges très gracieuses, d'enroulements, de feuillages et de fleurs de fantaisie. Quelques fleurs, copiées d'après nature, y apparaissent aussi : des roses, des iris et quelques autres peut-être. L'artiste, pour ajouter un charme de plus à ces éléments si bien combinés, s'est avisé d'animer le tableau au moyen d'oiseaux perchés sur les branches et sur les fleurs. On remarque en particulier un grand perroquet aux ailes éployées, à la tête garnie d'une huppe, à la parure de soies multicolores.

Les deux extrémités de l'antependium sont occupées par des vases de lourde forme d'où s'échappent des rinceaux ornés de feuilles et de fleurs.

Au point de vue de la composition, la bande du haut n'est pas moins remarquable que la partie inférieure du parement. Le dessin est formé de rinceaux associés deux par deux, recourbés les uns vers les autres et donnant naissance à des feuillages, à des roses, à des œillets, et à des tulipes. Ici, deux oiseaux posés sur leurs branches se retournent vers un vase ; là, d'autres volatiles piquent du bec les fruits qui remplissent un fleuron largement ouvert. Au milieu de cette bande, au-dessus du médaillon consacré à saint Dominique, se voient les attributs héraldiques (moins les flèches) qui composent les armoiries de l'abbaye de Silos : un fer de prisonnier d'argent posé en fasce et, brochant sur le dit fer, une crosse d'or en pal, accostée dans sa partie supérieure de deux couronnes à l'antique et sommée d'une troisième couronne du même.

Les couleurs des soies sont multiples, il est à peine besoin de l'indiquer. Sans être très finement exécuté, le travail de la broderie est suffisant, croyons-nous, pour un antependium qui n'a pas besoin de la perfection d'une miniature. Les teintes sont convenablement fondues : deux siècles bientôt écoulés ont atténué la vivacité du coloris, et l'ensemble a une douceur de tons pleine de charme. Un élément, cependant, fait défaut dans toutes ces arabesques, dans toute cette végétation de fantaisie, c'est l'or qui aurait ajouté son appoint joyeux.

1. La photographie rendant à peine ces constructions minuscules, l'artiste n'a pu les représenter sur le dessin que nous publions.

Enfin, détail intéressant, une date d'exécution et le nom du brodeur sont inscrits sur l'antependium :

F. YLDEFONSVS VEA MONACHVS HVIVS MONASTERII FECIT DIE 15 IVLII ANO DOMINI 1732.

« Le P. Ildefonso Vea était né le 4 juillet 1694 à Medinaceli, où son père exerçait la profession de médecin, et avait pris l'habit monastique le 14 janvier 1709 (1). »

Le second parement (fig. 2) à peu près aussi large que le précédent, présente un peu moins de longueur. Sa composition générale est la même : grand médaillon au centre, faux orfroi à la partie supérieure et larges bandes aux deux extrémités. Le médaillon de cet antependium nous offre encore la figure du grand abbé de Silos, accostée de deux petits personnages à genoux à ses côtés. Mais, cette fois, le saint apparaît sur une terrasse dallée; en arrière, une balustrade de pauvre style; à gauche du thaumaturge, une colonne à large base; puis, une tenture descendant du ciel comme par enchantement, se drapant et se relevant vers la colonne d'une façon peu naturelle. Tout cela a un faux air théâtral qui mérite à peine l'attention.

De grandes compositions occupent les deux côtés du frontal : arabesques jaune-maïs, brodées en soie torse au point d'osier, fleurs naturelles ou éclatent les plus chaudes couleurs de la soie : anémones, pivoines, iris, œillets, roses, tulipes. Ce sont les variétés que l'on cultivait tout exprès, au XVIIe siècle et au XVIIIe, pour servir de modèles aux artistes. Ces belles fleurs ont place dans tous les vides laissés par les arabesques; et, comme si la composition n'était pas suffisamment chargée, le dessinateur a fait appel aux oiseaux et aux papillons pour garnir à peu près les endroits où la soie blanche serait encore visible. Les deux bandes latérales et l'orfroi supérieur sont remplis de fleurs et de rinceaux chargés à l'excès.

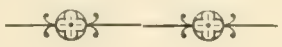
Ce parement nous semble avoir été brodé au commencement du XVIIIe siècle.

Les deux frontaux de Silos contribuent toujours, aux grandes solennités, à donner un bel air de fête à l'autel majeur et à celui de saint Dominique. Tous les deux sont intéressants et représentent un travail considérable. Mais, à part les deux médaillons du milieu qui sont fort médiocres, nous l'avons vu, il faut bien reconnaître que les perroquets et les gracieux enroulements du premier, les arabesques et les fleurs naturelles du second, conviendraient aussi bien à la décoration d'un écran, d'une portière ou d'un lambrequin de lit.

Nous avons été amené incidemment à parler des parements de Silos. Bientôt, peut-être, il nous sera permis de faire connaître plusieurs frontaux en soie et en velours brodés, appartenant à l'art gothique. Les reproductions que nous en donnerons réjouiront les vrais amis de l'*Art chrétien*, et elles aideront en même temps à estimer davantage, à apprécier, même au point de vue pratique, les parements, les *vestes altaris* prescrits par le missel romain et toujours si conformes à l'esprit de la Liturgie.

DOM E. ROULIN.

1. Dom Marius Férotin, *Histoire de l'abbaye de Silos*, p. 319.



L'abbaye d'Aulne [1]. (Suite et fin [2].)

L'église.

L'ÉGLISE seule, dont les nefs sont détruites, mais dont on a conservé le chœur élancé et le vaste transept presque entier, remonte au moyen âge. Elle était dédiée à Notre-Dame, comme toutes les abbatiales cisterciennes.

Un seul pignon reste complet; c'est celui qui séparait le transept des bâtiments claustraux ; il paraît dater du second quart du XIIIe siècle, comme le cloître qui le longeait. Au bas de ce pignon se retrouvent les amorces des voûtes du même style que celles du cloître. Sa face externe, que montre notre gravure (pl. XXIV), porte quantité d'indications curieuses : baies de portes et d'armoires, amorces de voûtes gothiques et de voûtes du siècle dernier, baie de la porte, à l'étage, par laquelle on se rendait du dortoir à l'église, trace du berceau lambrissé qui couvrait le dortoir primitif et du plafond cintré du couloir qui commandait les deux rangs de cellules au siècle dernier, solin du grand comble primitif, porte d'accès aux

Fig. 1. — Ruines de l'abbatiale d'Aulne. — Le chœur et le transept Sud. (État avant les travaux.)

1. Le hameau d'Aulne, commune de Gozée, est situé sur la Sambre.

2. Deuxième article. — Voyez page 369, 5me livr. 1898.

Elévation du chevet et du transept (restitution)

Coupe sur le transept (restitution.)

Coupe transversale (restitution.)

croisillon Nord du transept, coté Ouest

Vue du pignon Nord du transept.

combles de l'église, vestiges des bâtiments claustraux du XIIIe et du XVIIe siècle, etc.

Nos planches XX (1) et XXIII donnent une restitution de l'église. Nous avons indiqué la disposition présumée du haut mur et des contreforts disparus.

Au début du XIIIe siècle doivent appartenir les nefs, dont la façade occidentale a malheureusement été démolie sur plus de la moitié de sa hauteur au commencement de l'année 1896, ainsi que les quatre piles gigantesques sur lesquelles était établie la grande voûte de la croisée. A la même époque remonte apparemment le mur occidental du croisillon Nord. Ce mur ruiné et branlant, dont on a restauré récemment un pan, était percé de trois baies de l'époque primaire, divisées par un meneau appareillé en deux lancettes surmontées d'un oculus (2).

Aujourd'hui l'on ne garde plus qu'un seul spécimen du type sévère et noble auquel appartenaient, sans doute, toutes les fenêtres hautes du vaste berceau primitif.

L'oculus conservé est un quatre-feuilles percé dans des dalles introduites au ras extérieur du fenestrage, aux dépens de l'appareil des cintres des lancettes. Il y a eu, semble-t-il, un remaniement de l'oculus primitif, qui était sans doute appareillé à claveaux, moins large d'ouverture et sans redents. Il est vrai que la belle rose d'un des pignons encore debout de l'église d'Orval offre des redents analogues, mais ils sont du moins décorés à leur bord d'un mince boudin, et n'offrent pas l'allure défectueuse et un peu brutale de ceux-ci.

1. V. livraison de septembre.

2. Deux se voient encore dans une photographie prise, vers 1875, par un photographe de Thuin, feu L. Ducamp, comme dans une vue signée H.-V.-D. Hecht, qu'a reproduite en gravure l'*Illustration européenne*, 3e année (1873), n° 41. V. aussi un dessin de G. Walckiers reproduit dans l'*Illustration européenne*.

La fenêtre dont il s'agit était le seul échantillon qui subsistait de tout le système de fenestrage de la partie haute de l'église du XIIIe siècle ; cette circonstance et son caractère original en faisaient un objet d'un prix spécial. Aussi, pour la conserver à la postérité, n'a-t-on pas hésité à démolir le mur dans lequel elle était percée (fig. 2) et qui ayant perdu son aplomb, était sur le point de s'effondrer, et l'a-t-on reconstruit pierre par pierre, avec des soins consciencieux. On a tenu à remettre en place, à titre de *témoins*, toutes les pierres qui *tenaient encore ensemble*, pour me servir d'une expression vulgaire dont je ne trouve pas d'équivalent en français plus correct.

Fig. 2. — Fenêtres primitives. — Face Ouest du croisillon Nord du transept.

Pour prévenir la ruine du pan de muraille relevé, qui ne s'appuie que sur une pile d'angle déséquilibrée, on va reconstruire, en grande partie avec les anciens matériaux, l'arche extrême de la petite nef qui était établie en prolongement avec le mur en question.

C'est dans la partie Nord de l'église que se concentre tout l'intérêt archéologique des ruines d'Aulne et que se trouvent les problèmes les plus intéressants à résoudre.

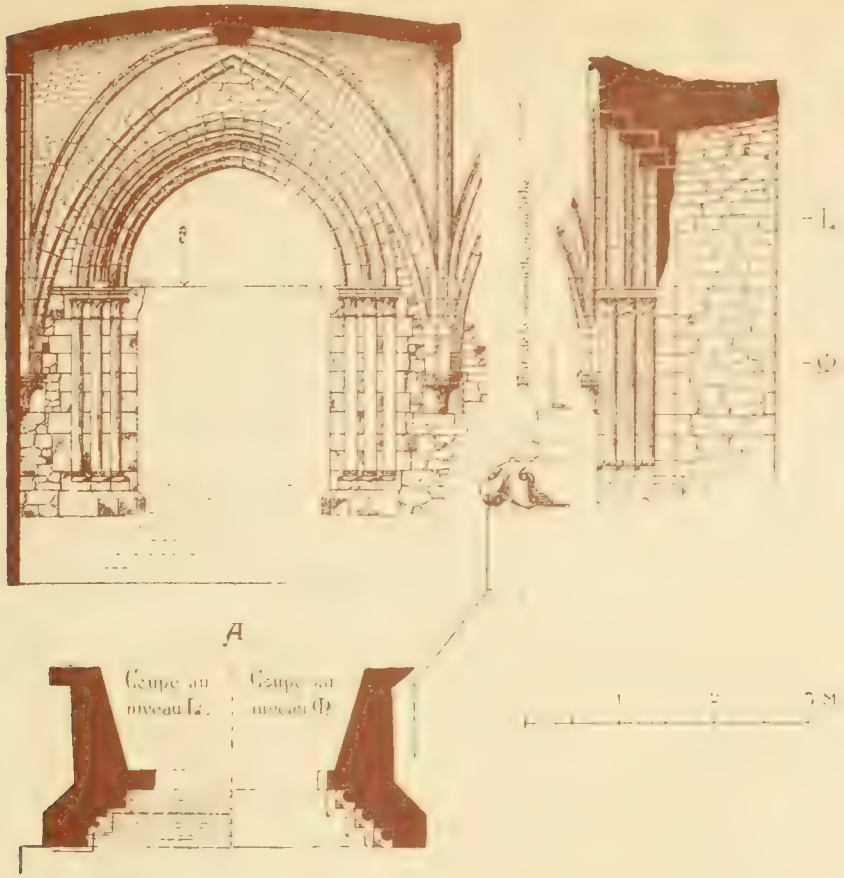
Le mur du collatéral des nefs a été construit en vue de servir d'adossement aux cloîtres. Il est dépourvu de contreforts et,

par compensation, il a une épaisseur très forte (1m. 80). Il devait, du reste, supporter sur son épaisseur, les piliers butants. Ce mur remonte probablement au temps de saint Bernard. On remarque à l'extérieur des consoles, taillées au ras, dont la queue est régulièrement comprise dans l'appareil primitif du mur. Au-dessus, il n'y a aucune trace d'enclave ni d'arrachement. Ces consoles n'ont pu ni recevoir des retombées de voûtes, ni supporter des poutres de bois ; elles soutenaient sans doute les montants en bois faisant partie de la charpente des cloîtres primitifs, établis en appentis et non voûtés, cloîtres romans et probablement analogues à ceux de Nivelles et de Tongres. Dans le mur on voit deux baies aveugles, en plein cintre, d'apparence romane.

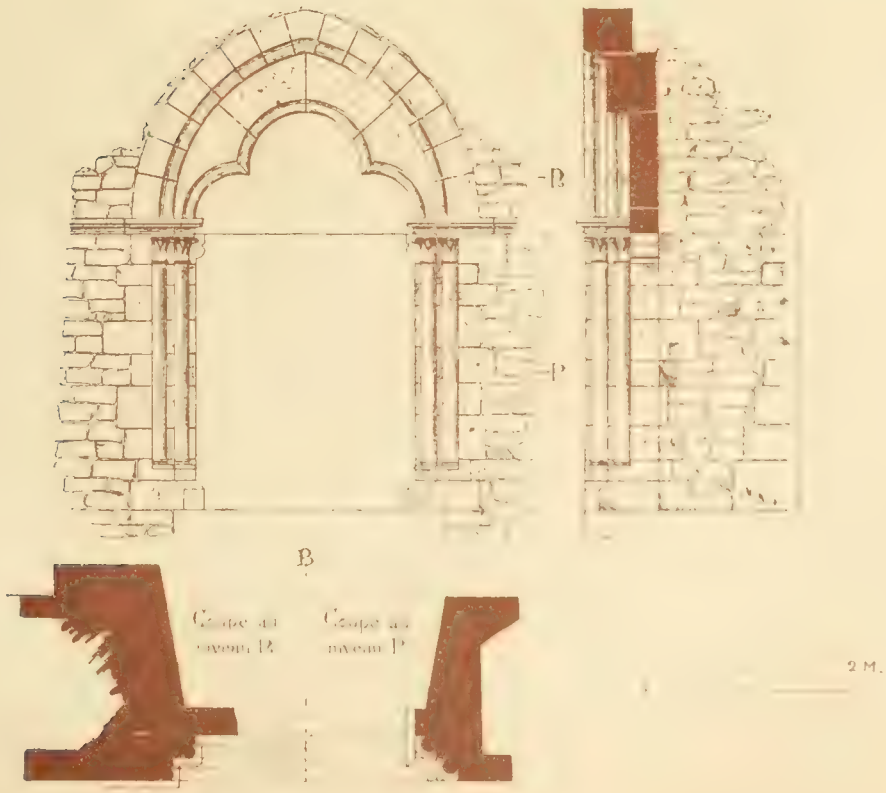
Le même mur offre des retombées de voûtes, également rasées. On peut reconnaître que celles-ci ont été construites plus tard ; elles ne concordent pas avec l'appareil du mur. Ce sont les voûtes d'un second cloître construit dans la seconde moitié du

Fig. 3. — Façade occidentale de l'église.

XIIIe siècle. On en retrouve des retombées presqu'intactes dans le mur de l'autre galerie du cloître, longeant le transept, dans lequel elles peuvent avoir été établies après coup, à la suite d'un remaniement. Des voûtes identiques se trouvent faire partie, solidairement, de la base du grand pignon Nord du transept ; elles couvraient le passage compris entre celui-ci et la salle capitulaire primitive. Le passage en question paraît appartenir à la seconde série des travaux, entreprise sous Baudouin de Châtelet, vers 1240, tandis que le mur en retour du transept remonterait au bienheureux Simon (vers 1214). En 1240, il y eut sans doute une reprise de la construction de l'église et une reconstruction du cloître. La porte qui accédait à la petite nef par la seconde travée, à partir du haut, fut bouchée. On retrancha de l'église, pour l'incorporer au cloître, une travée correspondant à un bas-côté occidental du transept Nord, bas-côté qu'on a eu sans doute l'intention de construire ; il semble que, par suite d'un repentir



Porte en haut de la petite nef du Nord



Porte en bas de la petite nef du Nord.

DESSINS DE M. [illegible]

on s'en soit tenu à cette seule travée, qui devait bientôt disparaître elle-même, et qu'un mur plein sépara dès l'origine du transept. La colonne, établie comme pour rester isolée, qui forme à présent le pilier angulaire dont nous venons de parler et paraît contemporaine de la première construction, prouve clairement qu'un bas-côté du transept fut tout au moins commencé (fig. 3). La manière dont le tronçon d'arcade, porté par cette colonne cylindrique,

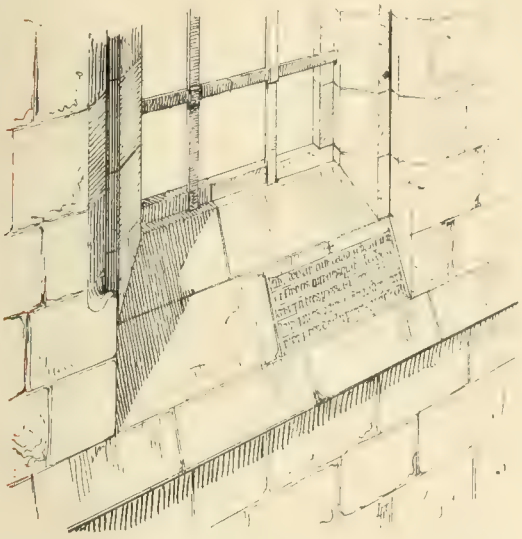


Fig. 4. — Seuil d'une fenêtre de la nef méridionale avec épitaphe gravée.

se relie au mur qui l'enveloppe, démontre, d'autre part, que l'arcade ne fut jamais achevée. Les profils des moulures de la porte percée dans le pignon Nord et d'autres détails indiquent que ce pignon est d'une date plus récente, et qu'il est de l'époque du cloître gothique.

Le cloître roman devait faire un ressaut dans l'angle des nefs et du transept, pour éviter la travée dont il est question plus haut. On remplaça la porte primitive (que nous avons trouvée bouchée) par une autre, contemporaine du cloître nouveau, qui occupe une arche naguère libre (pl. XXV). Cette porte s'encadre de belles voussures toriques portées par des colonnettes monolithes ; les bases de celles-ci sont pattées, et chose insolite, leur tore est en outre garni de feuillage sur tout son pourtour comme à une porte similaire de Villers.

La façade occidentale (fig. 3 et pl. XXIV) est percée, au centre, d'une porte à voussures, de style gothique primaire, et d'une petite porte très simple donnant dans la petite nef du côté de l'Épître. Elle était épaulée de contreforts dans le prolongement des murs des collatéraux, mais non dans le prolongement des grandes arches ; le mur externe est

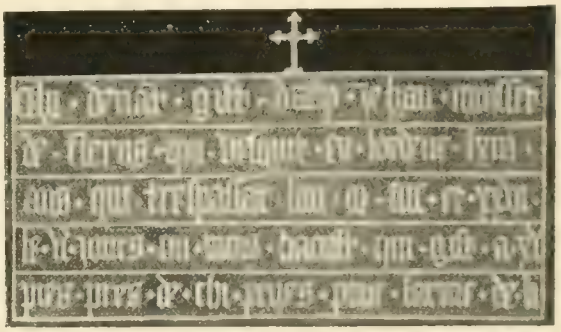


Fig. 5 Épitaphe de la fenêtre ci-contre

dépourvu de saillies. Cette circonstance s'explique, en présence d'une des miniatures de Jonet du Châtelet, qu'offre le manuscrit cité plus haut. La vue perspective du monastère indique clairement un porche extérieur ; un examen attentif nous a fait découvrir, sous les constructions du siècle dernier, le vestige des encorbellements, taillés au ras du parement, qui soutenaient les voûtes de ce porche, et un chapiteau a été retrouvé près de là, qui a probablement soutenu une des retombées des arcades vers l'extérieur. Au-dessus du comble en appentis de ce porche les bas-côtés étaient percés de deux oculus, de 1,43 de diamètre, dont l'un va être rétabli. Un beau triplet de larges lancettes éclairait la grande nef et au-dessus des voûtes s'ouvrait dans le pignon la fenêtre géminée dont il

est question plus haut. Nous n'avons trouvé nulle trace d'un colimaçon qui ait permis d'accéder à la banquette, visible à l'intérieur, qui règne sous le seuil du grand triplet. Cette banquette formait chemin de ronde, traversait les hauts murs et pénétrait sous les voûtes des collatéraux. D'autre part, une banquette analogue règne sous la grande verrière du transept méridional, et, par deux degrés, monte au-dessus des collatéraux de ce croisillon. Ajoutons que, pour accéder aux voûtes hautes, on avait un autre chemin, peu commode. A cet effet, le pignon du transept Nord offrait une porte donnant au-dessus des combles du dortoir.

Les voûtes avaient des arcs d'ogives en tuf, provenant de la contrée [1].

D'ailleurs les voûtes ont été renouvelées au XVIe siècle. On voit encore dans l'angle des façades occidentale et méridionale, dans l'encoignure de la première travée, du collatéral du midi, la retombée, brutalement établie, des voûtes de cette époque sur les pilastres du XIIIe siècle. Afin de donner à la grande façade un soutènement utile, de prévenir l'écroulement d'un précieux vestige du haut mur, et de fournir un spécimen de la superstruction de l'église, il est question de reconstruire la travée en question en réemployant bonne partie des pierres des anciens doubleaux et diagonaux.

Une seconde façade, de style classique et de majestueuse allure, fut dressée devant le pignon à quelques mètres de distance, lors de la grande réédification du siècle dernier (fig. 12, v. p. 465).

La partie des ruines la plus prestigieuse et qui ravit le visiteur est le grand pignon méridional du transept, percé d'une colossale verrière, dont le jour immense est partagé en deux lancettes et un losange par un meneau appareillé en Y, selon le style tertiaire de Belgique. Dans ces trois ouvertures majeures s'inscrivait une élégante résille de fenestrages flamboyants, aujourd'hui détruite presqu'en entier, mais que nous pouvons heureusement restituer d'une manière très approximative. Nous en publions (fig. 7) le dessin avec deux variantes, et ci-contre, pour justifier notre tracé, nous donnons (fig. 6) l'état actuel de la fenêtre, avec les amorces de la résille dans l'arc majeur; nous avons en outre indiqué, à leur place présumée, les fragments retrouvés de fenestrage, à l'aide desquels la reconstitution a pu être faite. Nous n'hésitons pas à faire appel aux spécialistes qui

Fig. 6.— Débris de la résille de la fenêtre du pignon Sud du transept.

1. A ce sujet, M. A. Bequet a bien voulu me fournir les intéressants renseignements qui suivent : « Le tuf ou tufeau fut d'un grand usage dans notre pays sous l'empire romain, j'en ai trouvé dans toutes nos villas antiques. Son emploi se continua pendant l'époque romane ; on voit encore des voûtes en tufeau à l'église de Celles près de Dinant, à Hastière, dans les anciennes écuries de l'abbaye de St-Gérard, etc., etc.

« Sous les Romains, les Belges l'employaient principalement dans les petites voûtes des hypocaustes, aux angles de certains murs, et dans tous les arcs où les pierres de tuf alternaient avec la brique romaine, ce qui était d'un joli effet.

« Cette pierre très poreuse et très légère se taillait parfaitement à sa sortie de carrière ; elle durcissait à l'air et je n'ai jamais remarqué de traces de désagrégation.

« Depuis bien des années j'en ai en vain conseillé l'usage ou au moins l'essai. J'ai vu dans ma jeunesse des bancs de tufeau à fleur du sol dans diverses localités de l'Entre-Sambre-et-Meuse, notamment dans le canton de Philippeville. »

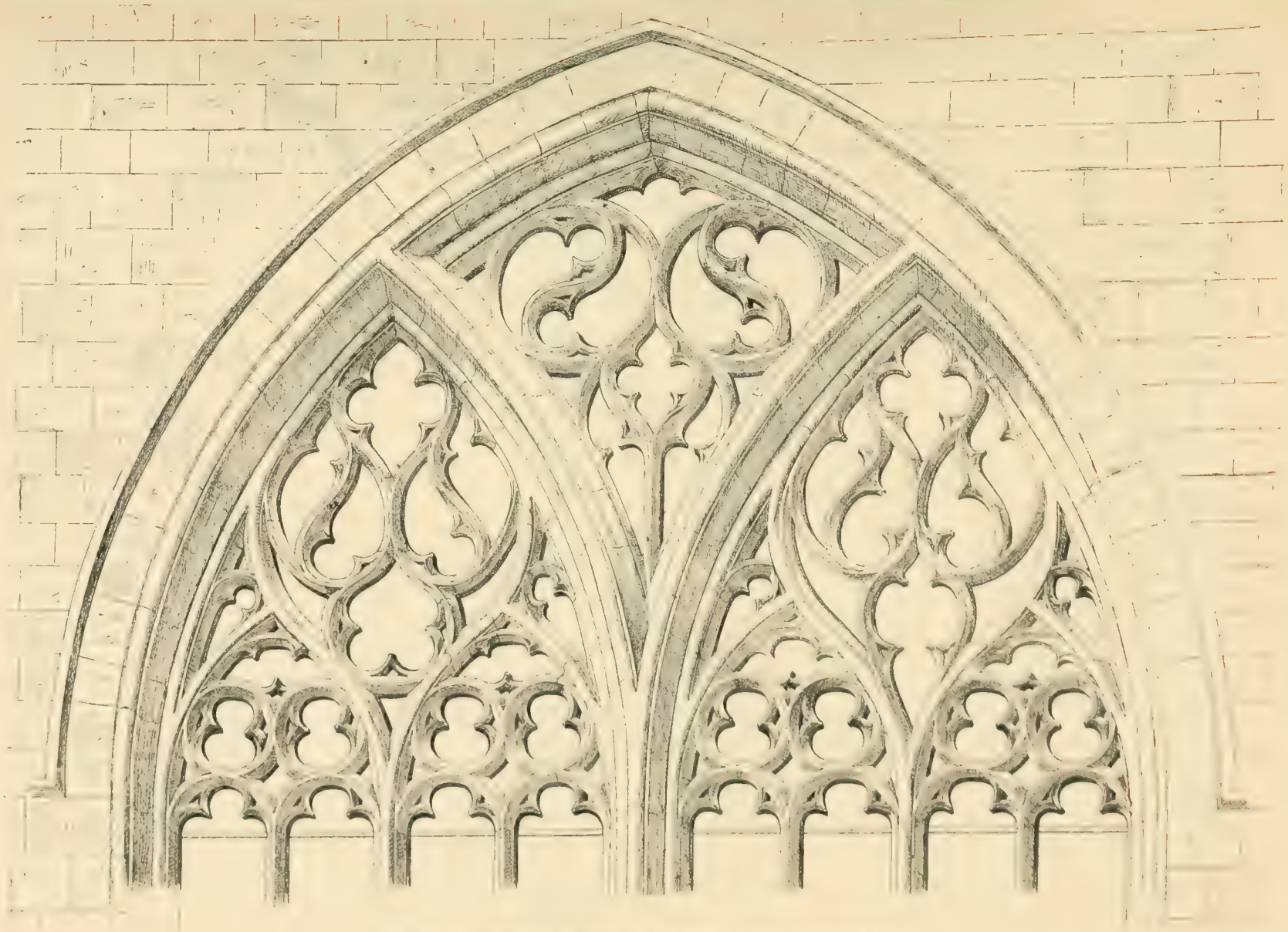


Fig 7 - Restitution du fenestrage de la grande fenêtre du transept Sud

pourront nous lire, pour nous signaler une meilleure solution, si elle peut être trouvée, du curieux problème que nous sommes appelés à résoudre.

Nous avons pu, grâce à des notes prises autrefois par M. l'architecte Licot, le distingué directeur de la restauration des ruines de Villers, reconstituer aussi les résilles du transept et du chœur. Notons cette anomalie (qu'on rencontre encore à l'église de Wervicq): les meneaux montants sont plus forts de section que les meneaux de la résille des tympans, et, pour racheter la différence,

Fig 8 – Porte au pied de la petite nef du Nord.
(État avant les travaux)

on avait adapté des bases au sommet des montants, à la naissance des lancettes.

Parmi les particularités intéressantes, signalons une épitaphe gravée sur le seuil d'une des fenêtres du bas-côté du Sud, la 3e à partir de l'entrée et que nous reproduisons ici (fig. 4 et 5).

Le chœur est remarquable par son chevet polygonal élancé, percé de hautes lancettes, qui atteignent près de 16 mètres de hauteur. Ces hautes fenêtres de chevet étaient en honneur en Belgique à la fin du moyen âge ; on les rencontre notamment à Louvain, à Saint-Quentin et à Notre-Dame-aux-Dominicains ; à St-Léonard, en Campine et à Notre-Dame de Tongres.

Si nous la considérons maintenant dans son ensemble, l'église d'Aulne réalise le type cistercien dans toute son ampleur et sa majesté. Trois longues nefs de neuf travées mesurant 11 mètres de hauteur, 5 mètres de largeur et 50 mètres de longueur, sont séparées par des colonnes et couvertes de voûtes à croisées d'ogives contrebutées par des arcs-boutants. Ces nefs s'étendent derrière une façade à pignon, dépourvue de tours occidentales et percée d'un vaste triplet.

Le vaisseau était éclairé à l'étage inférieur par de grandes fenêtres à lancettes d'un caractère très simple, et à la claire-voie, par les belles fenêtres géminées déjà décrites (v. pl. XX); deux portails latéraux mettaient le bas-côté du Nord en communication avec le cloître. Celui qui était au pied de la petite nef (fig. 8 et pl. XXV) rappelle une des portes de Villers avec son cintre trilobé.

Le transept est un des plus majestueux qui existent. Chacun des croisillons offre trois travées de profondeur et est muni d'un double collatéral. Il mesure $45^{m}.80$ de longueur entre les pignons extrêmes et 20 mètres de largeur totale.

Les voûtes étaient, dans les nefs, à croisées d'ogives simples et sans clefs. Au transept elles furent refaites à croisées d'ogives aux croisillons, en étoile à la croisée, avec grande clef vide en oculus au centre de la croisée et au milieu des bras, c'est-à-dire sous les trois clochetons. La découverte d'une partie des clefs nous a permis de reconstituer le tracé de toutes ces voûtes.

Les quatre piles gigantesques, dont il est parlé plus haut, à noyau cylindrique, flanquées chacune de quatre colonnettes engagées, allaient recevoir les retombées de la grande voûte d'arêtes qui couvrait la

croisée et, d'autre part, supportaient celles des arches des collatéraux. Les six travées de ces derniers, qui se rangent aux deux côtés du chœur, constituaient autant de chapelles, selon la tradition cistercienne. Le chœur offre une courte travée rectangulaire, à laquelle s'ajoute une abside pentagonale. On sait qu'à partir du XIIIe siècle les nouvelles abbatiales de Cîteaux ont un chœur polygonal. Les abbayes cisterciennes de Belgique n'offraient pas l'abside plate, comme la plupart de celles de France et du Midi.

Telle est dans son ensemble la remarquable ordonnance de ce vaisseau qui comptait parmi les plus magnifiques des monuments religieux de la Belgique et qui se distingue par sa grande similitude avec celui de Villers. Si nous comparons entre elles les deux églises, nous rencontrons identiquement la même forme du chœur et du transept et le même dispositif des nefs, avec

Fig. 9. — Vue du chevet.

cette différence, que la nef de Villers offre une travée de plus et est précédée de deux tours séparées par un porche. Une certaine similitude entre Villers et Aulne consiste encore dans les colonnettes trapues qui joignent les sommets des contreforts à la corniche du chœur et des transepts. Toutefois, à Aulne, leurs chapiteaux soutiennent directement la corniche et non par des arcs surbaissés, bandés d'une colonnette à l'autre, comme à Villers.

Les deux chapelles en forme d'absidioles, élevées au siècle dernier par l'abbé Maure Mélotte, successeur de Louant et consacrées à saint Benoît et à saint Bernard, les deux grands chefs de l'Ordre, établissent une sorte de liaison et d'harmonie d'aspect entre le chevet de l'église et les bâtiments claustraux, à cause de l'absidiole, plus grande mais analogue de forme, qui fait saillie sur la salle capitulaire ([1]).

Donnons quelques détails sur l'intérieur de l'église.

1. Plusieurs sont d'avis de les démolir, parce qu'elles cachent des parties de l'église. Mais elles cachent aussi des percées à travers le mur primitif, percées qui, une fois démasquées, devraient être bouchées en maçonneries neuves. D'autre part elles font partie d'un ensemble de ruines de constructions du siècle dernier, que tout le monde juge dignes d'être conservées, que l'on consolide à grands frais, et dont tout retranchement partiel diminuerait notablement l'intérêt. Elles ont enfin le mérite d'établir une sorte de trait d'union entre ces dernières constructions, de style Louis XV, et l'église gothique.

Nous avons déjà dit que les colonnes des nefs étaient, chose curieuse, alternativement octogonales et rondes. Bien conformes par la rudesse de leur style à la sévérité de la règle cistercienne, elles étaient dépourvues de base proprement dite et s'empattaient à l'aide d'un chanfrein et d'amortissements

Fig. 10.

Fig. 11. — Retombées des voûtes des nefs.

angulaires analogues à ceux des chapiteaux sphérico-cubiques. Toutefois, les dosserets des arches extrêmes, au mur occidental et à l'angle des nefs et du transept Sud, étaient formés de colonnettes engagées munies de bases élégantes et de chapiteaux à feuilles lancéolées ; le fût était formé de deux tronçons cylindriques isolés, rattachés au mur par une bague amorcée.

Des traces de peintures murales ont été trouvées contre le pilastre de la façade occidentale séparant la grande nef du collatéral Sud; elles consistaient, comme à Villers, en imbrications en rouge brun sur fond d'ocre jaune.

Le pavement était formé de carreaux de terre cuite émaillés de couleur jaune, verte et brune ; les uns avaient 6 centimètres de côté, d'autres en avaient 12, et, parmi ceux-ci, plusieurs étaient divisés en quatre carreaux par deux rainures en croix.

Au siècle dernier, à la façade principale était adossé un portail intérieur remarquable par la richesse de sa menuiserie et de ses sculptures ; il était décoré de bas-reliefs représentant la Résurrection et l'Ascension.

A l'entrée du chœur se dressait un jubé en marbre orné de bas-reliefs et de statues.

A la façade gothique de l'église Louant accola, nous l'avons dit, une somptueuse façade classique (fig. 12), de style ionique, d'ordre colossal, qui est un remarquable morceau d'architecture de l'époque Louis XV.

L'intervalle entre les deux façades forme un faux narthex, ou plutôt un porche et deux réduits. Au mur intérieur de l'un de ceux-ci, l'on a scellé, au siècle passé, une pierre consacrée à la mémoire de Robert, prince-évêque de Liége, protecteur de l'abbaye.

On lit sur cette pierre :

EXTA
HIC EXTANT
ET QUIEVIT CORPUS
R^TI PRÆSULIS ROBERTI
EPISCOPI LEODENSIS. 68.
QUI PRIMUS IN ORBE CHRISTIANO
FESTUM CORPORIS CHRISTI CELEBRANDUM INDIXIT
DEIN CLARAM VALLEM DELATUM CUM FUISSET
OLIM EPISCOPUS LINGONENSIS
OBIIT 17MO KAL. NOVEMBRIS
ANNO DOMINI
1247.

Les moines, qui conservaient ses entrailles, lui avaient élevé un magnifique tombeau, qui a disparu.

Un jubé se dressait à l'entrée du chœur. L'arcade centrale avait une belle clôture en cuivre, et les deux autres abritaient deux autels en marbre.

Le chœur était lambrissé et orné de tapisseries et de tableaux qui retraçaient la vie de saint Bernard.

Deux portiques en marbre, portés par des colonnes torses, servaient de clôture aux bras du transept; ses portes étaient de cuivre comme celles du chœur. Les six chapelles latérales étaient clôturées par une balustrade en marbre.

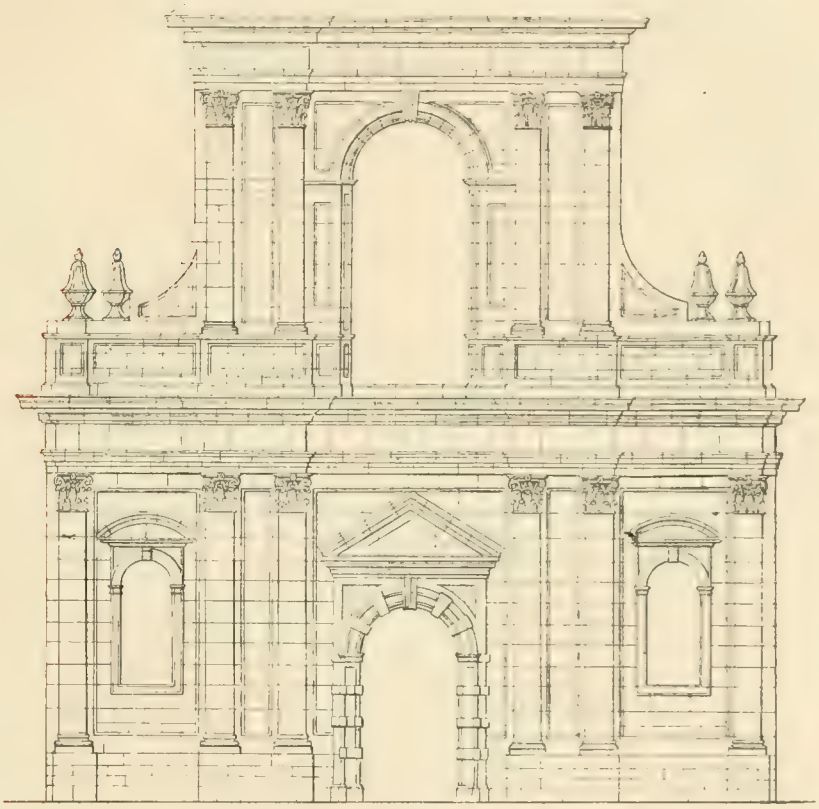


Fig. 12. — Façade de l'église élevée par Louant.

Aux piliers de la nef figuraient les statues des Apôtres, et à ceux du transept, celles des Sibylles.

Sous la tribune des orgues on admirait le mausolée en marbre de Robert de Ligne, prince de Barbançon, représenté avec son épouse en grandeur naturelle, et deux statues agenouillées, dont une, celle de Robert, a été retrouvée décapitée ; elle garde des traces d'une polychromie sobre, formée de rehauts d'or, de rouge et de noir, sur le fond naturel de la pierre blanche. Ces rehauts marquent les meubles héraldiques qui formaient l'ornement du tombeau.

A la grande façade manque le fronton terminal. Durant des années, il menaça de

sa masse déjetée, hors plomb, branlante, les paisibles vieillards de l'hospice. Puis, le soir du 17 janvier 1871, il s'écroula tout d'une pièce, avec fracas, heureusement durant le sommeil des pensionnaires, qui sursautèrent épouvantés. Quant au pignon gothique, de 500 ans plus vieux, auquel il était accolé, il resta fièrement debout, jusqu'à ce que la main des hommes l'ait jeté par terre en février 1896.

Fig. 13. - Contresceau de l'abbaye d'Aulne, d'après M. Detry (1).

La restauration.

M. L. De Bruyn, Ministre de l'Agriculture, des Travaux publics et des Beaux-Arts, a entrepris de sauver et de consolider ce qui reste des ruines d'Aulne, de débarrasser le terrain d'amas d'éboulis qui le rendaient peu praticable au public, et de restaurer quelques parties dans la mesure nécessaire pour leur conservation. Ces travaux ont commencé en novembre 1896, sous la haute direction de M. l'ingénieur en chef Lagasse de Locht, Directeur du service des bâtiments civils ; l'exécution en a été confiée à l'administration des Ponts et Chaussées. Le travail rentrait spécialement dans les attributions de M. l'ingénieur principal De Maesschalck, aidé de M. le conducteur Bayart. Un homme consciencieux et expert, M. Servais, fut préposé à la surveillance des travaux. L'écrivain de ces lignes a été désigné par M. le Ministre comme architecte.

1. *Histoire de l'abbaye d'Aulne*, de G. Lebrocquy, rééditée par D. Detry-Henricot. Bruxelles, Diez.

Le premier travail a consisté à déblayer l'intérieur de l'église sur une hauteur de trois mètres environ. On a ainsi atteint le sol, qu'on a trouvé dégarni de son pavement. Il ne restait que quelques vestiges d'un carrelage de terre cuite émaillée, dont il est question plus haut.

On a extrait des déblais quantité de pierres appartenant aux colonnes, aux nervures des voûtes, aux meneaux des verrières, des fragments de marbre provenant des autels, quelques morceaux de statues mutilées ; des débris de pierres tumulaires, et la tombe, malheureusement brisée, de l'abbé Louant.

Les contreforts du chœur avaient beaucoup souffert. La gelée avait désagrégé et la pluie enlevé le mortier des lits voisins du parement de front. Les pierres avaient ainsi perdu peu à peu leur assiette, et, l'une ébranlant l'autre, la maçonnerie s'était disloquée, crevassée, et menaçait ruine, bien que le noyau et le maître-mur se fussent parfaitement maintenus. On a eu ici un curieux exemple des ravages que peut occasionner à un mur le défaut d'entretien, et que l'on peut conjurer par le seul jointoyage renouvelé en temps utile.

Après avoir numéroté toutes les pierres, on les a remises en œuvre en remplaçant les plus mauvaises par des matériaux extraits des ruines ; un système de lignes obliques tracées sur les parements avant la démolition, s'est retrouvé régulièrement reproduit par la juxtaposition des pierres remises en place, attestant la scrupuleuse exactitude de la réfection. Le mortier employé a été composé de manière à ne pas offrir des lignes d'un blanc cru, comme il arrive avec la chaux. Il comprend 1 partie de ciment, 1 partie de sable et 1 de cendres.

Le pan conservé du haut mur occidental du transept Nord a été démoli et

a été reconstruit de même. On a restauré la banquette extérieure, large de 0m.80, qui à l'extérieur, règne en contrebas du seuil.

On procède en ce moment à la réfection des murs du chœur et du transept, on rétablit leur couronnement ébréché, on refait les corniches et on les couvre de chaperons.

On a reconstruit les voûtes du grand réfectoire, qui seront bientôt recouvertes d'une aire imperméable. Un musée lapidaire sera installé dans cette belle pièce.

Le sol a été aplani, les chemins frayés et des portes ouvertes çà et là, de manière à établir une circulation aisée dans les différentes parties des ruines. Lorsque les résilles flamboyantes auront repris place dans les grandes baies des fenêtres et que leur dentelle se découpera de nouveau en noir sur le ciel ou en clair sur les ombres des ruines; quand la nature aura repris possession du terrain tout en étant contenue dans ses abus, quand les murs de briques, d'aspect prosaïque et cru, mais pittoresques dans leur ensemble, seront tapissés de lierre et de plantes grimpantes que l'on a plantées à leur pied, les ruines d'Aulne offriront aux touristes et aux promeneurs un surcroît de beauté et d'intérêt, aux archéologues d'instructifs sujets d'études et à tous une émouvante évocation du passé.

L. Cloquet.

Fig. 14 — Sceau de l'abbaye d'Aulne, d'après M. Demay

Mélanges.

Epaves [1].

VII. — Le cor d'ivoire de la cathédrale, au Musée archéologique d'Angers.

LES lecteurs, peu nombreux assurément, qui possèdent la collection complète de la Revue, m'excuseront de revenir sur le cor d'ivoire, déjà décrit et dessiné dans le 2e volume [2] ; les autres verront avec plaisir cette reproduction ; je la dois à l'obligeance de M. Michel, le dévoué directeur du Musée archéologique.

L'objet en lui-même est connu [1] : il accuse la date du XIe ou du XIIe siècle et provient sans doute de Damas ou de quelqu'autre cité d'Orient. Ce qu'on en sait de certain, c'est qu'il fut donné à la cathédrale d'Angers, par un de ses insignes bienfaiteurs, l'évêque Guillaume de Beaumont, décédé en 1240. Ce prélat avait suivi la 5e croisade et comblé son église de présents, longuement énumérés dans son éloge funèbre [2]. Voici le

Cor d'ivoire de la cathédrale, au Musée archéologique d'Angers.

passage relatif au *cor d'ivoire* : « ... *præterea, quamplurima munuscula nobis dederit, longum est prosequi, quot capsulas et capas sericas*, CORNU EBURNEUM, *pelves argenteas*... »

1. Voir la *Revue de l'Art chrétien*, 1898, p. 287 et suiv.
2. Année 1858, planche I. Article de M. Godard-Faultrier, pp. 26 et 27.

Quinze ans après la mort de Guillaume de Beaumont, en 1255, le chapitre d'Angers fait dresser l'inventaire du trésor ; j'y lis ce qui suit : « CORNU EBURNEUM, *in quo continentur reli-*

1. L'Ancien trésor de la cathédrale d'Angers. *Revue de l'Art chrétien*, 1882, p. 322.
2. Bib. mun., Ms. N° 636, p. 179.

quiæ quatuor patriarcharum Abrahæ, Isaac et Jacob et Saræ et de fragmentis cenæ domini et plures aliæ reliquiæ, prout in cedula interius inclusa continetur (1).

Les inventaires successifs, y compris celui de 1595, donnent la même indication. L'authenticité de ces reliques paraît suspecte aux chanoines du XVIIe siècle : ils ne croient plus à la véracité de la *cedula interius inclusa* : peut-être sont-ils incapables de la lire ? Toujours est-il que, sans respect pour une tradition si vénérable, ils donnent une autre origine et une autre destination au cor d'ivoire. Une liste des objets du trésor, écrite après 1661, mentionne « *un cor d'ivoire, appelé le cor de St Lezin, dont l'embouchure est ornée d'argent, que l'on conserve à cause que St Lezin s'en est servi* (1).... » Cette légende ne supporte pas l'examen, puisque St Lezin est mort en 615.

Plus d'un lecteur aura déjà souri en lisant le

Cor d'ivoire de la cathédrale, au Musee archéologique d'Angers.

texte de 1255. Comment des reliques d'Abraham, d'Isaac, de Jacob et de Sara ! est-ce possible ?

Parfaitement. L'assertion du secrétaire du chapitre, dans son inventaire de 1255, quinze ans seulement après la mort du donateur, n'a rien de téméraire pour qui connaît le mémoire du Cte Riant, *L'invention de la sépulture des patriarches Abraham, Isaac et Jacob à Hébron, le 25 juin 1119* (2). Ces pages si intéressantes sont à lire ; j'en extrais ce qui concerne les reliques :

« D'après le récit du chanoine anonyme « d'Hébron, les corps furent sortis de leurs ca- « veaux, promenés solennellement dans le cloître, « puis replacés dans la crypte, *mais pas en entier.*

1. Bib. mun., Ms. N. 636, p. 182 ... Hanc igitur præsentem paginam in ejus anniversario annuatim censuimus recencendam, ut et tanti antistitis non marcescat memoria et tam piæ paternitatis beneficiorum non immemores, memoremur.....

1. *Fab.*, II, p. 455.

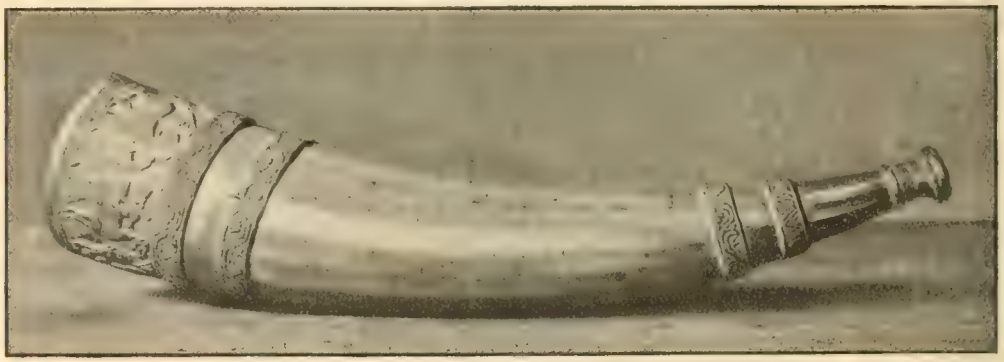
2. *Archives de l'Orient latin*, II, pp. 411 à 421.

« De notables fragments en furent détachés et « placés dans un grand autel, que l'on consacra « dans le sanctuaire supérieur, sous le vocable « des trois patriarches.

« Vers 1180, en effet, l'avoué de l'abbaye de « Saint-Gall, le comte Rodolphe de Pfüllen- « dorf, s'étant retiré en terre sainte, reçut de son « ami, l'abbé Ulric IV, une demande de reliques. « Il se rendit à Hébron, se fit ouvrir l'autel en « question, et, en échange d'une somme de dix « marcs d'or, reçut des reliques des trois patriar- « ches, qu'il envoya dans un reliquaire précieux « à Saint-Gall, où elles paraissent avoir brûlé « dans le grand incendie de 1314.

« Auparavant, d'autres fragments des trois « corps avaient dû être envoyés à l'empereur « d'Orient, dans la chapelle duquel l'abbé ir- « landais Nicolas de Thingeyrar les vénéra « en 1157 (1).

« Au moment de la reprise d'Hébron par Saladin en 1187, l'évêque de cette ville se retira à Aire, sa nouvelle résidence, non sans doute sans emporter tout ou partie des reliques détachées lors de l'invention et mises dans le grand autel de la cathédrale. Son successeur a pu en donner à Guillaume de Beaumont (2), à moins que celui-ci ne s'en soit procuré à Saint-Gall, mieux encore en Terre sainte.



Cor d'ivoire de la cathédrale, au Musée archéologique d'Angers.

« Un catalogue de reliques dressé à Rome sous Martin V (1417-1431) signale à Sta Maria *sopra Minerva* « *de reliquiis ss. patriarcharum Abraham, Isaac et Jacob* » (1).

Bien qu'il soit impossible de déterminer la provenance exacte des reliques données par Guillaume de Beaumont, leur authenticité est parfaitement admissible : je voulais insister sur ce point, à propos du *cor d'ivoire*, dans lequel elles furent longtemps renfermées (2).

VIII. — Crosse d'ivoire, trouvée le 17 juin 1896 dans le tombeau de l'évêque Ulger.

PARMI les objets précieux trouvés dans le cercueil d'Ulger, placé dans le mur de la nef de la cathédrale d'Angers et ouvert le 17 juin 1896, la crosse mérite une attention particulière. Il fallut malheureusement, deux heures après l'ouverture, la replacer près des ossements, sans avoir pu examiner à loisir ni surtout dessiner les belles étoffes, si bien conservées, de la tunique et de la chasuble de l'évêque.

La volute d'ivoire, dont je fis alors un croquis, complété pour la *Revue* au moyen d'une photographie faite à la hâte, était séparée de la hampe, en bois léger et tout uni. Entre ces deux parties se trouvait sans doute un nœud, en forme de sphère aplatie, sculptée ou non. Peut-être existe-t-il encore ? Pour le vérifier, il aurait fallu enlever du cercueil momentanément les ossements et les restes de vêtements : ceci ne fut pas permis.

Voici la volute (V. pl. XXV (C).), dessinée aussi exactement que possible. C'est une tige vigoureuse, à quatre pans arrondis aux angles et garnie de bourgeons, disposés sur quatre

1. Note 37 du Mémoire du Cte Riant, p. 420.
2. On peut citer d'autres *cors d'ivoire*, utilisés comme *reliquaires*. Ainsi on lit dans le *Glossaire* de du Cange, t. II, p. 608 : Hugo Flaviniacensis in *Chronico*, p. 167. Capsam auream insignitam reliquiis 12 Apostolorum et cornua 2 eburnea identidem reliquiis conserta.

1. *Ibidem*, pp. 419 et 420.
2. Lettre du Cte Riant, p. 29 août 1883.

A. B. Crosse en os et anneau trouvés dans le tombeau d'Ottaviano [illegible]

C. Crosse en ivoire trouvée dans le tombeau d'Illac évêque [illegible]

rangs. Elle se divise en deux rameaux, terminés au centre par des têtes humaines, d'un aspect sauvage. D'un côté les moustaches sont relevées, de l'autre elles sont tombantes et assez longues, à la mode chinoise. Des feuillages analogues à ceux des bordures des vitraux du temps s'étalent sur la volute.

Une douille en cuivre sertit la partie inférieure; on y lit ce mot: BACVLVS. Une autre douille semblable, j'imagine, placée en dessous du nœud, portait un autre mot, CONSOLATIONIS par exemple, pour compléter le sens. C'est une hypothèse. Ainsi en était-il du bâton de bois, terminé par deux garnitures annulaires à six pans en cuivre, trouvé dans le tombeau de Guillaume de Rotz, abbé de Fécamp, mort en 1105. Sur l'une des garnitures se lisait : BACVLVS CONSOLATIONIS et sur l'autre VIRGA CORRECTIONIS (1).

Ulger, décédé en 1149, fut un des grands évêques d'Angers : il fut le premier enterré dans la cathédrale. Son tombeau et son épitaphe ont été maintes fois décrits (2) : je dirai seulement que le cercueil en pierre enfoncé dans le mur, sous une arcade de la nef, a été préservé des excès de la Révolution par un parpaing, démoli en 1871. Il contenait donc encore tout ce qu'on y avait déposé au moment de la sépulture. En 1896 on a pu en photographier et en dessiner à la hâte quelques objets ; voilà par quelle circonstance je puis aujourd'hui donner la reproduction de cette pièce curieuse.

IX. — Crosse en os, découverte le 10 septembre 1898 dans le caveau de l'évêque Hardouin de Bueil.

SAMEDI 10 septembre dernier, les ouvriers occupés à préparer les fondations du monument de Mgr Freppel défoncèrent la voûte d'un caveau voûté en berceau. C'était celui d'Hardouin de Bueil, évêque d'Angers de 1373 à 1439.

En 1635, quand on reconstruisit les petits autels, l'enfeu avait déjà été visité. « *On trouva l'évêque revêtu de ses ornements pontificaux, étendu sur une grille de fer* » (1). Cette prétendue grille consiste en trois barreaux de fer scellés à 0,15 cent. du fond du caveau, pour isoler le cercueil.

Des ornements pontificaux, il ne reste aujourd'hui que des lambeaux, ornés de losanges brodés d'or, à peine reconnaissables : rien de la mitre. On a recueilli avec soin parmi les ossements et les débris du cercueil, tombés entre les barreaux de fer, une lampe en verre et une en cuivre sans ornement, quelques fragments très petits du calice en plomb, un anneau de cuivre doré dont le chaton porte un cristal en cabochon de forme irrégulière et une crosse en os (V. pl. XXV (B).), en plus de quarante morceaux. Le nœud et la moitié de la tête de l'agneau manquaient sans doute quand la crosse fut mise dans le cercueil, on n'en a pas trouvé trace. Pour épargner des objets d'une valeur artistique considérable, on se contentait souvent de placer auprès des défunts des insignes épiscopaux démodés et d'un petit prix. Cette crosse paraît d'origine italienne si on la rapproche de certains types bien connus : je la ferais volontiers remonter jusqu'au XIIIe siècle. (V. pl. XXV (A).)

La croix, portée par l'agneau, n'existe plus : je l'ai rétablie approximativement. L'artiste n'ayant à sa disposition que des morceaux d'os de petite dimension, a composé la volute d'un très grand nombre de pièces, percées à l'intérieur et réunies par des chevilles de bois. Chose assez bizarre : l'ouvrier ayant mal tracé la coupe de ses morceaux divers a été obligé en les assemblant, d'introduire des sortes de cales entre plusieurs d'entre eux : je les ai indiquées dans le dessin.

L'agneau lui-même est formé de deux plaques d'os assez minces, aujourd'hui séparées, primitivement collées l'une contre l'autre : la tête en deux plaques aussi (dont l'une est perdue), les pattes et le terrain, ajouré de trèfles, tout cela est formé de pièces distinctes. La petite bague, d'où sort chaque feuillage formant une riche mais trop fragile décoration autour de la crosse, est séparée de la volute et du feuillage lui-même : celui-ci pénètre dans la crosse par une forte cheville. L'humidité, la moisissure et la décomposition ont altéré la colle, qui réunissait tant d'éléments

1. Communication de M. P. de Farcy.

2. *Etudes archéologiques sur les tombeaux des évêques d'Angers*, Lachèse, Angers, 1877, p. 13. — *Mélanges de décoration religieuse*. Delhomme, Angers, 3e année, 2e livraison. — *Œuvres de Limoges*, par M. de Linas, pp. 32 à 39. — *Dictionnaire du Mobilier*, de Viollet-le-Duc, t. I, etc.

1. Bib. mun. d'Angers. Mss. n° 627, p. [illegible]

divers : la crosse et son bâton (sorte de tube tout uni, au travers duquel passait une âme en bois terminée par une douille de cuivre) sont aujourd'hui en miettes et en fragments assez petits. Si je n'avais connu la crosse de l'abbaye du Lys (1), celles que donne M. Rohault de Fleury (2) et l'une de celles de la collection Spitzer (3), il m'eût été vraiment difficile de faire la restitution de celle-ci.

La décoration en or, relevée d'un filet noir, figurée sur ma reproduction, est exactement copiée sur l'original. J'ai lieu de croire (sans cependant en être certain), qu'un rinceau ou qu'une inscription en or courait sur la partie plate de la volute par devant et par derrière : il n'en reste rien. L'intérieur de la gueule du serpent, près de la croix, est peint en vermillon : on en soupçonne aussi quelques touches sur la mâchoire, fort altérée aujourd'hui, du monstre, d'où sort la volute. Plusieurs des feuillages rapportés à l'extérieur sont brisés : je les ai figurés tels.

Cette crosse n'a jamais été un chef-d'œuvre : elle a dû être mise incomplète et relativement en assez mauvais état dans le cercueil d'Hardouin de Bueil en 1439 : aujourd'hui elle est absolument détériorée : j'ai estimé utile cependant de la sauver de l'oubli par une reconstitution consciencieuse. C'est un exemple de plus à joindre à celles déjà citées et à une autre encore du trésor d'Hildesheim, datant du XIVe siècle.

L. DE FARCY.

Le Retable de Kerdévot
(Paroisse d'Ergué-Gabéric).

On a souvent mentionné le retable de Kerdévot, on a cité les légendes qui le concernent (4), mais jamais encore il n'en a été fait une description complète, détaillant chacune des scènes, indiquant le groupement, le costume, la pose des différents personnages. Or ce travail est si remarquable et si important qu'il mérite vraiment une monographie sérieuse.

Le retable, tel qu'il existait primitivement, ne comprenait que quatre panneaux : trois dans le bas et un dans le haut.

1° La Nativité de N.-S.

2° Le Trépassement de Notre-Dame.

3° Ses Funérailles.

4° Son Couronnement au ciel.

Au XVIIe siècle on a voulu parfaire l'œuvre et on y a ajouté deux autres scènes qui accostent le Couronnement et qui sont :

5° L'Adoration des Mages,

6° La Présentation de l'Enfant-JÉSUS, de sorte que maintenant le retable forme comme un tableau carré divisé en 6 panneaux et mesurant $3^{m}12$ de largeur sur $1^{m}70$ de hauteur.

L'ensemble de ces sculptures est tellement étrange, le caractère des scènes et de chacun des personnages est tellement saisissant, que le merveilleux s'y est attaché et que l'on a voulu y voir le résultat d'une œuvre mystérieuse : les uns disent que c'est le travail d'un jeune garçon campagnard, les autres l'ouvrage d'un jeune marin travaillant en secret dans la cale de son navire, etc.

Le vrai mot est que c'est là un travail flamand de la fin du XVe siècle ou du commencement du XVIe. Je dois cette solution à M. Courajod, conservateur des Musées nationaux, professeur de sculpture française à l'école du Louvre.

Les ateliers des Flandres, qui dans la beauté et la variété de leurs productions ont précédé la véritable Renaissance, ont répandu leurs œuvres dans les différentes contrées de la France, de l'Allemagne, même dans la Pologne, et on les y retrouve encore en grand nombre. Pour ma part je ne connais en France que deux retables analogues à celui de Kerdévot : l'un à la cathédrale de Rennes, transféré de l'église St-Germain de cette même ville, l'autre dans l'église de St-Germain l'Auxerrois à Paris, dans la chapelle de N.-D. de Pitié. J'ai dans mes cartons la photographie d'un autel d'une église de Cracovie qui offre dans le style de quelques-uns de ses personnages une analogie frappante avec ceux de Kerdévot. M. Courajod possédait une statuette d'apôtre absolument semblable comme pose et

1. *Monuments de Seine et Marne*, par Aufauvre et Fichot, p. 37.

2. *La Messe*, t. VIII, pl. DCXLVIII.

3. *Catalogue de la collection Spitzer*, t. I, planche XIV.

4. V. tome VIII du *Bulletin archéologique du Finistère*, p. 56.

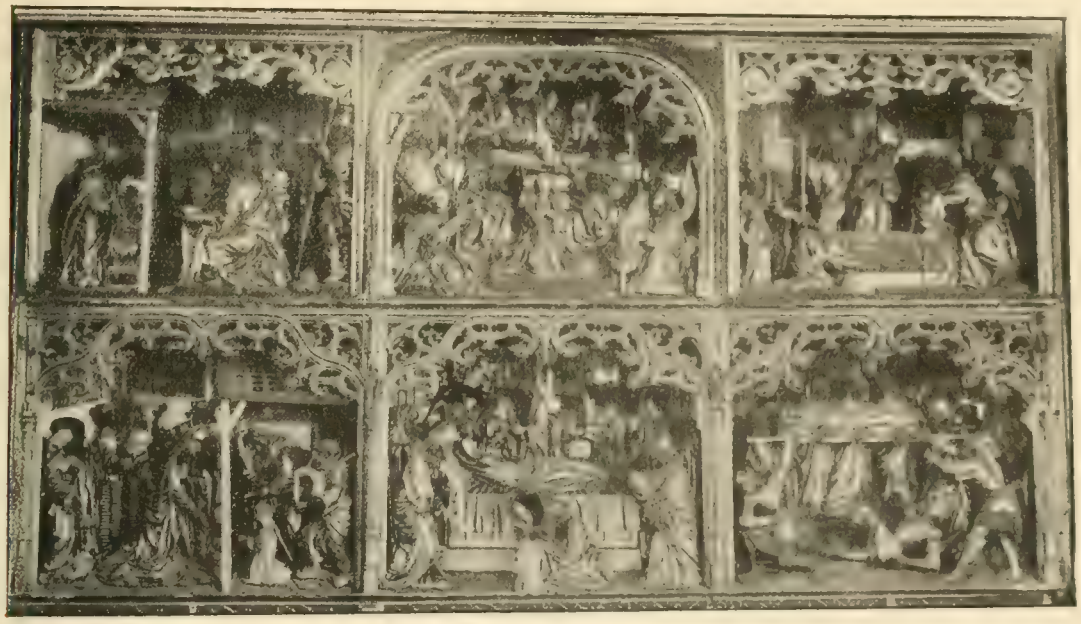
comme draperie à l'un de ceux qui assistent dans notre seconde scène à la mort de la sainte Vierge, et qui est ici S. Jacques le majeur ; or cette statuette provient de l'école d'Anvers dont elle porte la marque de fabrique, une main coupée, imprimée au fer rouge.

Un examen attentif m'a permis de reconnaître cette estampille sur le sommet de la tête d'une dizaine de personnages, et j'ai pu en prendre une empreinte en cire. Il faut en conclure que notre retable est une œuvre de cette école d'Anvers, qu'elle y fut acquise par quelque seigneur ou quelque prêtre du pays breton, et de là la légende, de là la tradition orale encore conservée, que cette pièce merveilleuse fut emmenée par mer au port de Quimper et que le fabricien de Kerdévot alla en faire la réception.

Arrivons maintenant à la description : chaque panneau a environ 1 mètre de largeur sur 0m85 de hauteur.

1er panneau. — Nativité.

L'Enfant JÉSUS est étendu à terre sur un pan du manteau de la sainte Vierge. Celle-ci est à genoux, les mains jointes et la tête penchée en



Le retable de Kerdévot (Finistère).

adoration et en contemplation devant son Fils divin qui vient de naître. Ses cheveux divisés en tresses nombreuses descendent sur ses épaules et jusqu'à ses reins ; elle est couverte d'un manteau très ample dont les bords s'étalent sur le sol. La bordure de ce manteau est composée d'une inscription gothique en lettres d'or sur fond vermillon et donnant tout le texte de la salutation angélique :

AVE . MARIA . GRATIA . PLENA . DOMINVS . TECVM . BENEDICTA . TV . IN . MULIERIBVS... etc.

De l'autre côté de l'Enfant JÉSUS, S. Joseph, appuyé sur un bâton, enlève son chapeau de la main droite et se dispose à s'agenouiller devant l'Enfant dont il sera le père, le nourricier et le gardien. Il est vêtu d'une robe longue et d'un manteau, et porte au côté une besace ou une sorte d'aumônière.

Près de l'Enfant JÉSUS est agenouillé un petit ange vêtu d'une robe longue et d'une dalmatique. Sur le premier plan, à droite, un berger jouant de la cornemuse, instrument semblable à nos binious bretons. Sur le col de son capuchon on lit aussi les paroles de l'*Ave Maria*. Son expression de ferveur et d'entrain est admirable ; et il faut remarquer encore le style de sa chaussure et surtout ses jambières ou molletières qu'on retrouve dans les statues du pauvre de S. Yves à

Ploneïs ; à Gouezec, et aux chapelles de Quilinen en Landrévarzec et de S. Vennec en Briec.

En face de ce berger musicien, de l'autre côté, derrière la sainte Vierge, est une femme portant une lanterne. Son costume est riche ; les manches très courtes de son corsage, terminées par des franges, laissent échapper des manches longues aux plis très simples, sous lesquelles on en remarque d'autres très étroites qui serrent les poignets. Sa tête est couverte d'une coiffure semblable à un turban, retenue par un ruban formant mentonnière, noué sur le sommet du chef et retombant sur le dos. Cette femme rappelle un personnage à peu près identique dans une Mise au tombeau sculptée dans l'autel du bas-côté Nord de l'église de Rosporden, et sa coiffure se trouve reproduite dans une statue de Ste Barbe à Guengat et dans une des saintes Femmes de la Descente de croix de Quilinen.

Dans l'arrière-plan, séparés des personnages principaux par une petite clôture en osier, sont trois bergers dont l'un joue de la musette, le second porte une houlette, le troisième a une main élevée et l'autre posée sur la claie en osier.

Les deux premiers sont coiffés de chapeaux, le dernier d'un capuchon pointu. Ces personnages, par leurs gestes et leur expression, semblent s'entretenir du mystère dont ils sont témoins. Un cinquième berger, encapuchonné aussi, débouche par une petite arcade, derrière S. Joseph.

Le bœuf est tout près de l'Enfant JÉSUS, à côté de S. Joseph ; l'âne est plus loin, derrière la femme à la lanterne. La moitié de cette scène est abritée par une toiture délabrée portée sur quelques frêles piliers, et dont on voit la charpente à nu.

2e panneau. — Trépassement de Notre-Dame.

La Ste Vierge est étendue sur sa couche, enveloppée dans son manteau, les bras croisés, avec une expression de paix profonde répandue sur ses traits vénérables. Le lit est recouvert d'un drap ou linceul retombant en plis gracieux. Dans le bois du chevet on retrouve les panneaux de menuiserie du XVe siècle. Autour du lit funèbre sont groupés onze apôtres, dans l'expression d'une douleur immense, mais dans des attitudes variées. S. Pierre, revêtu d'une chape et portant un cierge, se tient tout près de la tête de son auguste maîtresse. A côté de lui S. Jean, avec une chevelure dorée, portant aussi un cierge et contemplant le visage de celle qui lui avait été léguée pour mère.

Derrière le chevet est un autre apôtre, les mains jointes, et à côté de lui S. Jacques le Majeur tenant d'une main un cierge et de l'autre un chapelet. Deux des apôtres s'essuient les yeux avec les pans de leurs manteaux ; deux autres lisent dans leurs livres de prières, et l'un de ces derniers est agenouillé sur un prie-Dieu à côté de la couche funéraire.

Deux petits anges, les mains jointes, vêtus de dalmatiques, planent dans les airs au-dessus de cette scène de deuil.

3e panneau. — Funérailles de la sainte Vierge.

Deux apôtres portent respectueusement sur leurs épaules le brancard sur lequel repose le corps de la Vierge. Les dix autres, avec S. Jean en tête portant une palme, forment un cortège plein de douleur. Trois soldats juifs, remplis de fureur, veulent s'opposer à la marche du convoi et portent une main sacrilège sur le brancard sacré ; leurs mains se détachent de leurs bras et restent fixés au bois qu'ils ont touché témérairement; et on les voit, tombés à la renverse, se lamenter et se tordre dans la souffrance. Cette légende, qui avait cours au moyen âge, est tirée des évangiles apocryphes et se trouve consignée dans la légende dorée de Jacques de Voragine et aussi dans le mystère breton du Trépas de Madame la Vierge Marie, publié et traduit par notre président M. de la Villemarqué.

4e panneau. — Couronnement de Notre-Dame.

Le Père Éternel et son divin Fils sont assis sur un trône à dosseret gothique, orné de pinacles aigus et de découpures flamboyantes. Le Père Éternel a la tête couronnée; et le Fils a la poitrine nue pour faire voir la plaie de son côté sacré. Sur ses mains et ses pieds se voient les stigmates des clous du crucifiement. Devant eux est agenouillée la très sainte Vierge, les mains jointes et la tête découverte ; ses amples vêtements s'étalent sur les marches du trône, et les deux divines personnes déposent sur sa tête une couronne au-dessus de laquelle plane le Saint-Esprit sous forme de colombe.

Au-dessus du trône sont deux anges portant la colonne de la flagellation et la croix de la pas-

sion. De chaque côté, deux anges debout et deux autres assis jouent du hautbois, de la harpe, de la guitare et de l'orgue et célèbrent la gloire de Celle qui est couronnée Reine des anges et des saints.

Les deux autres scènes ajoutées après coup sont composées de manière à imiter autant que possible les tableaux primitifs; mais malgré toute la bonne volonté qu'on y a mise, le style et la plus grande lourdeur des draperies trahissent une époque postérieure. Il est à croire qu'ils sont du même temps et de la même main que la grande statue de la Ste Vierge qui surmonte le retable et qui date à coup sûr de la première moitié du XVIIe siècle, ainsi que le beau trône sur lequel elle est assise.

Le premier de ces panneaux représente l'Adoration des Mages.

La Ste Vierge, debout dans l'étable, présente l'Enfant JÉSUS au-dessus de son berceau. A ses côtés est S. Joseph. Deux des rois ont déposé leurs couronnes et, se tenant à genoux, offrent leurs présents au nouveau-né. Un troisième encore debout est coiffé d'un turban et tient dans ses mains une riche cassette entr'ouverte. Deux des gens de leur suite semblent aussi en adoration devant le Dieu-Enfant; et en arrière deux hommes d'armes portent des hallebardes. L'un de ceux-ci a la moustache et la mouche du temps de Louis XIII, et cette particularité pourrait bien servir à dater ce travail.

La dernière scène c'est la Présentation de N.-S. et la Purification de la Ste Vierge.

La sainte Vierge, en grandes manches bouffantes, offre l'Enfant-JÉSUS au-dessus d'une grande table couverte d'un tapis brodé. S. Joseph se tient derrière elle. Le grand-prêtre, les mains jointes, contemple l'Enfant qu'on offre au Seigneur. Deux autres prêtres l'accompagnent et sont aussi en contemplation. Un jeune lévite tient une torchère ou grand cierge. Une servante, vêtue d'une robe recouverte d'une tunique courte, avec manches larges et très courtes, porte sur la tête une corbeille où se voient les deux tourterelles ou les deux pigeonneaux qui seront le prix du rachat de l'Enfant-JÉSUS. Une autre servante à genoux tient un grand vase contenant l'eau de la purification. Ces deux derniers personnages se retrouvent dans les sculptures des autels de Lampaul Guimiliau et semblent sortir du même atelier.

Les deux derniers panneaux sont encadrés par des arabesques sculptées dans le genre du XVIIe siècle. Les quatre panneaux flamands au contraire sont entourés de colonnettes guillochées et de fines découpures gothiques moulurées et feuillagées. Au-dessus des colonnettes du milieu on voit les statuettes de Ste Agnès avec son agneau et de Ste Barbe portant sa tour. Les statuettes qui surmontaient les colonnettes latérales ont disparu.

Le fond des panneaux est tapissé d'une fenestration flamboyante très déliée, avec imitation de vitraux à losanges et même de vitraux peints dans quelques-unes des baies.

Tout l'ensemble de cet ouvrage est peint et doré. On peut constater ici avec quel soin et quel talent ce travail de décor était fait dans les ateliers du moyen âge.

Les figures des personnages sont coloriées en brun très foncé, sauf celle de la Ste Vierge, qui reste en teinte plus claire. Les draperies sont dorées en plein, sur un apprêt spécial qui donne un bruni imitant le bronze doré, et sur ces surfaces brillantes se détachent des bordures en vermillon ou en azur rehaussées de lettres d'or, de feuillages, de tracés géométriques; puis de fines gravures au burin, des niellés délicats, des rinceaux, des enroulements, des rosaces, des pointillés, des fleurettes d'une ténuité et d'une correction admirables.

Ne serait-ce pas l'occasion de rappeler qu'il faudrait épargner et sauver avec le plus grand respect tous les vestiges de nos peintures anciennes? On en trouve encore de nombreuses traces sur les voûtes et les murs de nos porches, sur les guirlandes de feuillages encadrant les portes des églises et chapelles, sur les vieilles statues de bois et de pierre, sur d'anciens autels et de vieux lambris. Ce sont là les reliques de l'art de nos pères ; qu'on se garde bien de les rafraîchir ou de les faire disparaître; respect à ces restes vénérables, qu'on les conserve et qu'on les garde de toute détérioration.

J.-M. AUGRAIT, Chan. hon.

20 février 1894.

Correspondance.

Monsieur C. Enlart, notre savant collaborateur, nous fait l'honneur de nous adresser la lettre suivante que nous nous empressons de mettre sous les yeux de nos lecteurs.

PERMETTEZ-moi, Monsieur, de solliciter de votre bienveillance la rectification d'une opinion que vous m'avez attribuée d'après M. Eugène Lefèvre-Pontalis dans le compte rendu de son livre. (*Revue de l'Art chrétien* 1898, p. 399, vol. 2.) La partie de cet ouvrage que l'auteur a cru devoir consacrer à la discussion de mes opinions contient certaines inexactitudes de fait dont l'une a passé dans votre compte rendu : mon avis au sujet du trop célèbre déambulatoire de Morienval se trouve, en effet, formulé en ces termes à la p. 246 de mon *Architecture Romane dans la région Picarde*, livre publié à Amiens en 1895 : « déambulatoire du 1er quart du XIIe siècle. » Je précise davantage dans la préface, p. III et IV, en me ralliant à l'opinion de M. Anthyme Saint-Paul, c'est-à-dire, si je ne m'abuse, à la date de 1120 environ. Si l'on préfère 1122 ou au contraire 1115, ce m'est tout un, car en l'absence de tout document écrit je ne vois ni la possibilité de préciser à ce point ni le profit que l'histoire de l'art en tirerait.

En 1894, alors que l'on attribuait assez unanimement à la fin du XIe siècle l'édifice dont il s'agit, je l'ai comparé dans la *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes* à quelques monuments de 1090 à 1130 environ, pour démontrer qu'il fallait abaisser l'attribution jusqu'à 1100. Cette conclusion, quoique hardie par rapport à l'opinion alors courante (et dont j'avais tenu trop de compte), n'était pourtant pas assez catégorique encore : M. Anthyme Saint-Paul l'a démontré en 1894-1895 dans ses articles de la *Revue de l'Art chrétien* intitulés *La Transition*. Il m'a convaincu et je lui en ai aussitôt donné acte dans l'ouvrage précité. Mon ami M. Lefèvre-Pontalis témoigna bientôt après qu'il partageait notre avis. Y était-il arrivé du premier coup, cela n'importe en rien à la science: le fait important, s'il y en a, et évident à coup sûr, est que nous sommes tombés tous trois d'accord. Or, c'est précisément depuis qu'elle a cessé d'exister que l'on s'est mis à disserter sur notre divergence d'opinion.

Si cette remarque, que je suis étonné de n'avoir pas vu faire plus tôt, pouvait détourner la critique d'une question de détail, sans solution précise possible et depuis très longtemps épuisée, je croirais avoir bien mérité des lecteurs des revues archéologiques en un temps où la presse quotidienne offre de telles ressources aux amateurs d'histoires interminables et de querelles stériles ou nuisibles.

Veuillez agréer, Monsieur, l'expression de mes sentiments respectueux et dévoués.

C. ENLART.

Autriche.

La Grille de Riva di Trento.

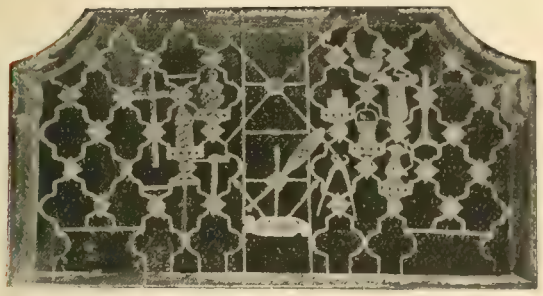
LA cité de Riva, située au fond du lac de Garde, est mentionnée dans l'histoire dès le Xe siècle ; elle a appartenu à l'évêque de Vérone, au prince-évêque de Trente, à la République de Venise ; de plus elle est fortifiée d'ancienne date, ce qui est bon pour l'art, les dispensateurs des commandes trouvant dans une place forte plus de sécurité que dans une ville ouverte.

Et cependant, malgré ces conditions favorables, cette vieille cité ne donne aucune satisfaction à celui qui recherche des monuments religieux, des sculptures et des fresques antérieurs au XVIe siècle; il doit ici se contenter de la beauté exceptionnelle du site, d'un lac aux eaux vertes et vermeilles, de roches énormes tapissées de verdure à la base, arides au sommet, enveloppées, selon l'état du ciel, d'une vapeur bleutée ou de la buée rose des Alpes. C'est une compensation à la vérité, mais lorsqu'on est sous la séduction permanente des quattrocentistes, la nature elle-même, quelle que soit sa beauté, la nature des Alpes surtout, plus sévère et moins harmonieuse que les vallées de l'Arno et du Tibre, ne suffit plus.

Je n'ai rien à dire des églises de Riva : au dôme de *Santa Maria Assunta*, fondé en 1762, et à l'oratoire de *Santa Maria Inviolata*, bâti en 1603, il y a, noyés dans un luxe d'ornements, quelques tableaux attribués à Palma le jeune et à Guido Reni, dont pas un ne mérite l'attention. La seule œuvre d'art chrétien de Riva digne d'être reproduite est une grille en fer forgé.

Le long d'un mur de clôture du couvent de l'*Inviolata*, les fidèles ont fait peindre, de 1748 à 1759, une *via Crucis*, chemin de croix, fort banal du reste. La station XIV, *Gesù posto nel Sepolcro*, est en forme de chapelle grillée ; la grille mesure 1 mètre 45 de long sur 0,78 de haut.

La photographie que nous reproduisons est suffisante pour l'ensemble, il faut remarquer cependant que le fer est venu en blanc.



La Grille de Riva di Trento

Les instruments de la passion et autres attributs engagés dans les compartiments sont :

Dans la division à gauche :

La Croix.

La Lanterne (allusion à l'arrestation nocturne du Christ au jardin des oliviers).

La Bourse.

Le Marteau.

La Vrille.

Dans les compartiments du centre :

La Lance au fer.

La Lance à l'éponge.

Une Verge.

Trois Clous.

L'inscription INRI.

Dans la division à droite:

Le Coq.

La Tunique.

Les Dés.

La Colonne.

Un Seau avec un linge (pour laver les plaies du Sauveur lors de la mise au tombeau?).

Les Tenailles.

Un Broc à anse (vase à parfums de Ste Madeleine apporté à l'ensevelissement du Christ).

Telle qu'elle est, la grille n'est pas complète.

Le bas de la croix a été brisé.

Il manque un objet au-dessus de la lanterne et peut-être dans les compartiments inférieurs terminés par des barres transversales.

Au centre, entre la lance au fer et la lance à l'éponge croisées, il existait sûrement d'autres attributs; enfin l'une des deux Verges a été enlevée.

La grille n'a certainement pas été faite pour l'emplacement qu'elle occupe maintenant, elle devait être plus grande et vraisemblablement était pourvue d'une bordure.

Les attributs sont en général d'un travail plus lourd et plus naïf que le reste, on dirait même qu'ils viennent d'une autre main.

Quelle est l'origine de cet ouvrage ?

Je n'ai pu le découvrir.

Les archives des couvents et de la cité ont été dispersées, et nul dans Riva n'a pu me fournir le moindre renseignement.

A mon idée je ne pense pas qu'on puisse faire remonter la grille au-delà de la seconde moitié du XVIe siècle, quoique les attributs soient d'une facture rappelant les époques antérieures.

Le travail serait allemand à en juger par la pièce de monnaie placée au-dessus de la bourse; la pièce porte sa valeur pointillée en creux.

1 SILWERLING.

Je n'ai pas l'illusion de croire que j'ai fait là une découverte importante ; j'ignore même si le type est rare ou non.

J'ai vu dans la grille du chemin de croix de Riva un respectable sentiment d'art populaire, et cela m'a suffi pour me décider à la signaler.

GERSPACH.

*Riva, août 1898.

Angleterre.

Intéressante découverte à St-Gilles, Cripplegate, Londres. — Une restauration importante à Macclesfield. — Magnifique souscription pour la réparation d'une église abbatiale. — Restes saxons au comté de Durham. — Les Restaurations.

AU cours des travaux de réparation à l'église St-Gilles, à Cripplegate, qui, nos lecteurs s'en souviendront, faillit disparaître dans l'incendie de ce quartier, il y a un an, on vient de découvrir sur le site en question l'ancien portail de la première église, fondée par Alfune en 1090. L'église actuelle, qui date de 1392, est la troisième bâtie sur cet emplacement. Il y a cinq ans, à l'occasion d'une réparation, on n'a pas touché à la maçonnerie établie autour de l'orgue, et c'est actuellement seulement en déplaçant l'instrument du Nord au Sud, que l'ancien arc du portail a été démasqué

***

A Macclesfield (Lancashire), on a posé le 5 octobre dernier, la première pierre de la restauration de l'ancienne église paroissiale. Le duc de Westminster a présidé à la cérémonie. L'ancienne église datait de 1298, et fut fondée par la reine d'Édouard Ier. Une croix de consécration, encore visible près de la chapelle des Legh, marque les restes importants de l'ancienne église. Le portail Sud et la flèche ont été endommagés par les canons des assaillants, pendant la guerre civile, sous Sir William Brereton. Les restes les plus anciens de l'église sont la tour, et les chapelles des Legh et des Savage. Sir A. Blomfield a la direction des travaux, qui coûteront environ £ 17,000.

***

Pendant un seul mois, la somme phénoménale de £ 3,444.9.0 a été souscrite pour la restauration de l'église abbatiale de Hexham, près de Newcastle-on-Tyne.

***

On vient de découvrir des restes des cloîtres et offices de l'abbaye de Selby (Yorks.), près de l'église qui en fit partie au moyen âge.

***

En enlevant le plâtre qui défigurait les murs de l'église de Pittington (Durham), on a découvert des traces des limites de l'ancienne nef (qui n'avait pas de bas-côté), et une fenêtre en plein cintre d'une seule pierre, de la période anglo-saxonne.

***

The Architectural Review fait connaître qu'un maître-autel, par Bodley, a été placé à l'église de Hulton, près de Battle Abbey (Sussex). D'après le correspondant de cette publication, le retable comporte trois panneaux. Celui du centre représente la Madone; celui du côté Nord, S. Augustin, avec une croix archiépiscopale; du côté Sud, S. Martin de Tours, auquel la *Battle Abbey* fut dédiée, Hulton y étant attachée jusqu'à la Réforme. Du côté Sud est représentée Ste Ethelburga, la première abbesse et fondatrice de l'abbaye de Barking (Essex)-lez-Londres, avec deux anges portant les armoiries de son abbaye. Du côté opposé on a représenté Ste Etheldrède d'Ély ; elle aussi a deux anges planant en dessous d'elle, avec les armoiries de cette abbaye — actuellement cathédrale, — et en dessous de ce groupe deux autres anges avec les armoiries de la *Battle Abbey*. Dans la zone supérieure du maître-autel il y aurait, selon le correspondant susdit, l'inscription suivante :

I creator spiator sanctus ;

et sur le tabernacle, celle qui suit :

Ex panis angelorum,

surmontée de deux anges. Quel pitoyable latin !

***

Les Restaurations.

La crypte de l'église paroissiale de St-Nicolas, Aberdeen, vieille de quatre siècles, au coût de £ 654; l'église de New Alresford (Hampshire), par Blomfield, coût £ 6,000; — l'église fut fondée d'abord en 1200, mais l'église actuelle date du XIVe siècle, et, après l'incendie de 1659, elle fut réparée négligemment ; le chœur de l'église de St-Peter Mancroft, Norwich, du XVe siècle, un des plus beaux spécimens de l'époque en Angleterre; la porte d'entrée de l'abbaye d'Eversham (Oxfordshire), du XIe siècle ; église (XIVe siècle) de Worstead (Norfolk), par Blomfield ; abbaye de Selby (Yorks.), avec reconstruction de la tour centrale et du transept méridional, — coût £ 10,000, pour lequel on fait appel de contributions; flèche et pinacles de Great Marlow (Bucks.), par J. O. Scott ; l'église St-Georges à Leeds, par H. Walter ; et la cathédrale de St-David, Pays de Galles.

***

A Oswestry, pendant des travaux de terrassement nécessaires aux fondations des murs de Galles, on a découvert récemment une partie des murs d'enceinte du XIIIe siècle, qui avait autrefois 4 portes. La muraille, bâtie du Nord au Sud, avait une épaisseur de plus de 6 pieds, et une hauteur de 4 pieds; elle était bâtie en grosses pierres sablonneuses jointes au moyen de mortier. A l'intérieur de la muraille on a trouvé des traces d'un sentier de cailloux.

***

On vient de rouvrir au culte l'église N.-D. à Cowes, Ile de Wight, après réparation ; c'est la plus ancienne église catholique de l'Ile.

***

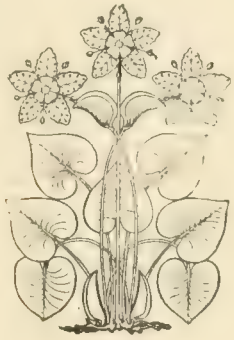
Articles et Illustrations remarquables parus depuis le dernier N° de la *Revue :*

Articles : Palladio (*Architect*, 19 août); Sculptures de la lanterne d'Ély (*Architectural Review*, septembre); Vitraux (*Builder*, 24 sept.); Lanercost Priory (*Id.*, 1 oct.); Pugin, suite et fin (*Archit. Review*, sept.); Église taillée dans les rochers à Inkerman, Crimée (*Id.*, oct.); Vacances d'été parmi les cathédrales françaises (*Architect*, 7 oct.); Berceau d'un grand collège, Sorbon, Ardennes françaises (*Id.*); St-Pierre-sur-Dives (*Id.*, 9 sept.); La Renaissance de l'art de l'émaillerie (*Archit. Review*, oct); Lieu de naissance de Richelieu (*Architect*, 2 sept.); Ancienne reliure (*Id.*); Péterborough, suite et fin (*Architect*, 19 et 26 août et 2 sept.).

Illustrations : Arcs saxons, Wittering, Northamptonshire (*Builder*, 3 sept.); Croquis pris en Normandie entr'autres « eclise de Caudebec », « eclise de Honfleur », et « Norte-Dame Havre » (*Id.*); Sculpture indienne à Fathpur Sîkrî (*Id.*, 10 sept.); Jubé à Chaddesden, Derbyshire (*Id.*); Lanercost Priory, détails et plan (*Id.*, 1er oct.); Stalles à la cathédrale de Dunblane, Écosse (*Id.*); Stalles à la chapelle du Collège Royal à Aberdeen (*Id.*); Vitraux en France et en Allemagne (*Id.*, 24 sept.); église de Beechgrove, Newcastle-on-Tyne (*Id.*); Hôtel-de-ville de Hamburg (*Id.*, 17 sept.); Sculpture en bois française du XVe siècle (*Id.*); Tour de garde du Vieux-Château, hôpital St-Sauveur, et églises St-Nicolas et St-Matthieu, Newcastle-on-Tyne (*Id.*, 8 octobre); Supplément Rembrandt (*Architectural Review*, oct.); Renaissance de l'art de l'émaillerie (*Id.*); Couverture de livre en or émaillé, à South Kensington (*Id.*); Maison de commerce, par John Belcher (*Id.*); Cheminée du XVIIe siècle à Barnstaple (*Id.*); Sculpture de la lanterne d'Ély (*Id.*, sept.); Travail en plâtre du XVIIe siècle, Barnstaple (*Id.*); Enseignes, etc., en fer forgé, de Warwickshire (*Id.*); Pugin, suite et fin (*Id.*); N.-D. de la Coûture, Bernay (*Building News*, 2 sept.); Jubé à Dunster (*Id.*, 9 sept.); (Notez les colonnettes courbées pour faire place au jubé !); Lutrin à Wells et à Yeovil, Somersetshire, et entrée de crypte à Yeovil (*Id.*); Dessin à l'échelle, de l'abbaye de Fountains (*Id.*, 16 sept.); Église St-Luc, à Enfield-lez-Londres (*Id.*); Santa Sophia, Constantinople (*Id.*); Croquis à Seal, Harnetsham, Patelybridge, Yorks., et Maidstone, Kent, (*British Architect*, 7 oct.); Cathédrale de Southwell, Notts, (*Architect*, 9-30 sept., et 7 oct.). Cette cathédrale a trois tours, une nef, des bas-côtés, transept et portail Nord, du style normand pur, la tour centrale ayant grand air; le chœur et ses dépendances sont du XIIIe siècle, le jubé du XIVe, avec les stalles, — et la grande fenêtre Ouest et deux ou trois fenêtres dans les bas-côtés, du XVe siècle. L'état de conservation est admirable; St-Pierre-sur Dives (*Id.*, 9 sept.); Peterborough, suite et fin (*Architect*, 19 et 26 août et 2 sept.).

JOHN A. RANDOLPH.

Londres, ce 14 octobre 1898.



Travaux des Sociétés savantes.

Académie des Inscriptions et Belles Lettres. — *Séance du 1er juillet 1898.* — M. Giry fait une communication sur deux diplômes de l'église de Nantes, donnant la date d'un traité conclu entre Charles le Chauve et le roi de Bretagne, Erispoë.

M. A. Joubin communique les résultats d'une mission à Constantinople, au cours de laquelle il a organisé le Musée impérial ottoman.

M. Ed. Blanc présente des documents archéologiques relatifs à l'expansion de la civilisation gréco-bactrienne au-delà de Pamir.

M. de Lasteyrie offre au nom de la Société archéologique du Midi de la France : 1° un volume intitulé *Études et notes d'archéologie et d'histoire*, où sont réunis les travaux remarquables du regretté J. de Malafosse sur l'histoire de l'architecture toulousaine à l'époque de la Renaissance ; 2° *Album des monuments et de l'art ancien du Midi de la France*, publié sous la direction de M. Cartailhac. Le premier volume, accompagné de très belles planches, est consacré aux églises de Saint-Sernin, des Augustins, des Jacobins, de l'abbatiale de Moissac, avec de savantes monographies de MM. Anthyme Saint-Paul, J. de Lahondès, de Malafosse et des chanoines Doùais et Pottier. M. Héron de Villefosse présente une notice du P. Delattre sur Carthage et la découverte de tombes puniques.

Séance du 8 juillet. — M. G. Schlumberger présente à l'Académie les photographies d'un coffret d'ivoire byzantin conservé au Musée Kircher, à Rome. Ce coffret porte sur toutes ses faces de très curieuses représentations se rapportant principalement à la vie du roi David. Les très nombreuses petites figures d'hommes et d'animaux sont sculptées avec une grande intensité de vie. Les détails du costume de guerre byzantin, ceux du mobilier, sont très intéressants. Une longue inscription en vers, ainsi que la présence sur le couvercle du coffret d'un couple impérial béni par le Christ, indiquent que ce coffret a dû être fabriqué à l'occasion du mariage d'un *basileus* et d'une *basilissa*, probablement à la fin du Xe ou au commencement du XIe siècle.

Séance du 15 juillet. — M. Clermont-Ganneau lit une note sur l'oiseau emblématique de Karak figurant dans le sceau de Renaud de Châtillon, prince d'Antioche, seigneur de Karak et de Montreal.

Notre collaborateur M. F. de Mély présente l'estampage d'un des plus curieux monuments de la glyptique byzantine. C'est un camée du trésor de l'Heiligenkreutz de Vienne, mesurant 17 centimètres de diamètre. Il porte, gravés autour de la tête d'une vierge, ces mots : « Mère de Dieu, sainte Vierge, veille sur Nicéphore le Botoniate, serviteur du Christ ! » Il se trouve par cela même daté des années 1078 à 1081. Jusqu'ici on ne connaissait aucun camée byzantin à date certaine; celui-ci est le premier qui nous permette de nous orienter dans l'histoire si obscure de l'art des pierres gravées byzantines pendant plus de six siècles.

Séance du 22 juillet. — M. Tosilesco, professeur à Bucharest et membre de l'Académie roumaine, communique les résultats des fouilles et recherches archéologiques que, depuis seize ans, il a entreprises en Roumanie.

Après avoir résumé la discussion qui s'est élevée au sujet de la date du monument triomphal d'Adam-Clissi, l'auteur conclut que cette date reste toujours fixée au temps de Trajan.

Parlant ensuite du mausolée élevé auprès de ce trophée par Trajan en l'honneur de soldats romains, le savant archéologue fait passer sous les yeux de l'Académie la restauration complète de ce monument exécutée par l'architecte viennois Niemann, et indique un petit changement à faire dans la lecture de la troisième ligne de l'inscription ; il faut lire *Neapoli Ponti* au lieu de *Nicopoli Ponti*. D'autres constructions ont encore été découvertes, tours, murailles, camps, etc.

M. Giry continue ensuite la lecture de son mémoire sur des documents angevins de l'époque carolingienne.

Séance du 29 juillet. — M. G. Schlumberger présente la photographie d'un charmant petit reliquaire byzantin de la vraie croix, faisant partie de la collection de M. Engel Gros, à Bâle.

Ce précieux monument, doré, orné d'émaux d'une extrême finesse, représentant les offices de la Vierge, du Christ et de divers saints, porte au revers une inscription en beaux caractères du XIe siècle, reproduisant les derniers versets du psaume XC. Ce petit joyau de l'art byzantin à son apogée, passe, avec une extrême vraisemblance, pour avoir été rapporté par le doge Morosini du pillage de Constantinople en 1204. Longtemps conservé dans une église de Venise, il a passé, il y a quelques années, dans le beau et déjà célèbre cabinet de l'amateur alsacien fixé à Bâle depuis les événements de 1870.

M. Giry termine la lecture de son mémoire sur des documents angevins de l'époque carolingienne.

M. Blanchet continue la lecture de son mémoire sur les fouilles de Seddrata de Ouargla, en Algérie. Le palais de Seddrata est une contribution précieuse à l'histoire de l'art berbère au moyen âge. M. Blanchet y retrouve moins l'influence de l'Orient musulman que le ressouvenir de l'art byzantin, ou plutôt même celui de l'art roman d'Afrique. Ainsi s'expliquerait la ressemblance frappante qu'offrent ces sculptures berbères retrouvées au Sahara après neuf siècles et des fragments du même temps conservés à Brescia, à Milan, à Vérone ; autrement dit, un art roman serait né en Afrique vers le temps où il naquit dans l'Occident.

Séance du 5 août. — M. Eugène Müntz, dans une communication sur la *Léda* de Léonard de Vinci, établit à l'aide d'un texte, jusqu'ici ignoré, de Cassiano del Pozzo, que cette peinture se trouvait en 1625 au château de Fontainebleau et qu'elle disparut avant 1642. On ignore ce qu'elle est devenue. La description de Cassiano del Pozzo permet du moins d'affirmer que Léonard de Vinci avait représenté son héroïne debout, ayant près d'elle, sur le sol, deux œufs dont sortaient quatre jumeaux. Ce dernier détail prouve que les différentes copies anciennes, dont l'une a été exposée à Paris il y a vingt-cinq ans, reproduisent avec une exactitude relative le chef-d'œuvre perdu de Léonard de Vinci.

M. le docteur Huguet fait une communication sur les premières origines de Guerara (Sahara algérien).

M. Pottier donne lecture d'un mémoire qui est une partie détachée de son *Catalogue du Louvre.* Dans cette étude relative à la peinture à figures noires sur les vases grecs, l'auteur démontre, en s'appuyant sur des observations techniques faites par un dessinateur, M. Devillard, que les Grecs comme les Égyptiens, auxquels cette méthode est sans doute empruntée, ont eu recours au procédé de silhouettage de l'ombre projetée sur un écran blanc. Ce système explique à la fois les contours d'ensemble absolument justes et les incorrections nombreuses dans le détail, qu'on remarque sur les fresques égyptiennes et sur les peintures des vases grecs. M. Pottier expose et discute les textes anciens qui ont trait à ce procédé de dessin.

Séance du 12 août. — M. Babelon lit un mémoire sur la numismatique et la chronologie des dynasties de la Characène (basse Chaldée). La collection Waddington acquise, l'année dernière, par l'État pour le Cabinet des médailles, renferme une importante série de monnaies des rois qui ont régné sur les bords du golfe Persique, depuis environ l'an 124 avant notre ère jusqu'à l'an 118 après JÉSUS-CHRIST. Ces monnaies trouvées, en 1878, par M. de Sarzec, dans ses fouilles de Tello, ont permis à M. Babelon de rétablir tous les noms de ces petits rois tributaires des Parthes et de reconstituer leur suite dynastique, sans interruption ni lacune. Le premier fut Hysparsinès, fondateur du royaume et de la ville de Charax ; le dernier fut Attambélos IV qui accueillit Trajan lors de l'expédition de cet empereur dans la vallée du Tigre.

M. Salomon Reinach fait une communication sur le corail dans l'antiquité. Cette substance a été connue des Grecs depuis le Ve siècle avant J.-C. Le seul pays où l'on trouve en grand nombre des objets de bronze rehaussés de corail est la région orientale de la Gaule. Or, ces objets appartiennent à une période bien limitée, qui paraît coïncider avec le IVe siècle avant J.-C. et le commencement du IIIe. Vers cette époque, le corail commença à être tellement recherché en Inde que toutes les pêcheries de corail de la Gaule furent exploitées par le commerce grec. Il ne resta bientôt plus de corail pour les habitants de la Gaule, et cette substance, devenue très rare, fut remplacée par l'émail.

Séance du 19 août. — M. Clermont-Ganneau étudie deux petites lampes en terre cuite, du type qu'il a proposé d'appeler *lychnaria*, qui viennent d'être découvertes en Palestine et lui ont été communiquées par le R. P. Lagrange. La première porte une légende grecque ainsi conçue : « La lumière du Christ brille claire pour tous. » La seconde porte une légende en vieux caractères arabes coufiques : « Fabriquée par Djeiroûn, fils de Yousef, à Djerach, en l'an 27. » Djerach est l'antique ville de Gerosa. La date de l'hégire correspond à l'an 744 de notre ère. Déjà M. Clermont-Ganneau avait fait connaître une lampe analogue, où il avait lu la date de 125 et le nom d'un autre céramiste, également de Djerach. Cette nouvelle inscription confirme la lecture que M. Clermont-Ganneau avait proposée de la première. Ces deux Gérasséniens étaient des Arabes chrétiens, qui, sous le règne des derniers Ommiades, avaient conservé très fidèlement dans leur art industriel les procédés et les formes de la fabrication byzantine.

Séance du 9 septembre. — M. Clermont-Ganneau complète les explications qu'il avait données en 1896 sur un monument avec inscription nabatéenne du commencement de notre ère, dont M. Sachau avait donné une interprétation erronée.

M. Blancart lit un mémoire qu'il a écrit d'après des documents inédits, et auquel il a donné le titre de : *Le roi Rene dans l'intimité.* En terminant, M. Blancart attire l'attention de l'Académie sur l'importance des fonds d'archives provenant de Gardane, qui contient des renseignements précieux sur la vie rurale et l'économie agricole du XVe siècle.

Séance du 16 septembre. — M. Clermont-Ganneau fait une communication : 1° sur un poids avec inscription grecque au nom d'un agoranome (chargé de la surveillance des marchés et de l'établissement du prix des denrées) ; 2° sur un cachet avec caractères phéniciens au nom d'Abigaël, femme d'Assaiaou (celui que Jéhovah a fait).

Séance du 23 septembre. — M. Oppert expose quelques remarques supplémentaires à sa lecture sur le droit lignager tel qu'il existait en Assyrie.

M. Héron de Villefosse communique, au nom de M. F.-P. Thiers, une seconde note sur l'inscription découverte à Colligny (Ain). Cette note, relative au cycle employé dans le calendrier de Coligny, tend à prouver les liens existant entre la civilisation celtique et la culture grecque.

M. Emile Eude, architecte, fait une communication sur le mouvement architectural à l'époque mérovingienne, d'après le poète Fortunat. L'auteur passe en revue les nombreuses constructions citées ou décrites par Fortunat. Il insiste surtout sur l'emploi des couvertures d'étain dans les basiliques gauloises du sixième siècle, couvertures qui semblent avoir été une très heureuse découverte pour augmenter l'effet utile de la lumière des lampes. Fortunat nous laisse la description de plusieurs maisons de campagne ; ce qui prouve que le luxe des Romains avait passé en grande partie à leurs successeurs, Goths et Francs. L'auteur termine en disant que la lecture de Fortunat seule nous montrerait que, pas plus que la culture littéraire, la culture artistique n'a péri en Gaule à aucune époque. L'art se transforme, mais ne périt pas.

Société archéologique et historique de l'Orléanais. — Au commencement de cette année, cette société a célébré le cinquantenaire de sa fondation. La fête n'a duré qu'un jour, mais elle a été bien remplie. Elle a dignement commencé par une grand'messe à la cathédrale, en présence de Mgr l'Évêque; on y a entendu une série de motets anciens de Pierre de Corbeil et d'Antoine Févin.

Une séance solennelle a été tenue sous la présidence de M. le comte Baguenault de Puchesse vice-président de la société, assisté de Mgr Touchet et de M. le premier président Dubec et en présence d'un public d'élite en tête duquel figurait Mgr Desnoyers, le seul survivant des fondateurs, le vrai héros de la fête, qui porte ses quatre-vingt-onze ans avec une aisance juvénile. Le vénéré confrère et prélat retraça avec une vigoureuse éloquence l'histoire de la société et de ses fondateurs. M. le comte de Marsy prend la parole après lui ; il accorde un souvenir aux défunts et proclame les distinctions remportées par les vivants. Puis M. E. Huet retrace en termes élégants les travaux de la société ; M. L. Dumuys, donnant un exemple des recherches actuelles, présente la description d'un reliquaire de la châsse de saint Aignan paraissant remonter au XIIIe siècle. Jeanne d'Arc ne pouvait être oubliée dans cette fête : M. Alex. Sorel a lu un travail sur la maison natale de la Pucelle à Domrémy.

Après une visite aux monuments d'Orléans, la fête a été clôturée, comme on pense, par un banquet, au cours duquel M. le comte de Marsy a remis à Mgr V. Desnoyers un objet d'orfévrerie sur lequel son effigie figure à côté de celle d'Arcisse de Caumont, avec cette belle devise : *A Deo ad Deum scientia.*

Académie de Reims. — Nous empruntons au compte rendu des travaux de l'Académie de Reims pendant l'année 1896-1897 par M. H. Jadart, quelques notes sur les travaux archéologiques présentés à cette compagnie.

M. Demaison a étudié les absides de Saint-Remi de Reims et de Notre-Dame de Châlons. Cette dernière (d'après la chronique de l'abbaye de Saint-Pierre de cette même ville) a été commencée en 1157 et bénite vingt-six ans plus tard, en 1183, par l'évêque Gui de Joinville. Le chevet de Saint-Remi de Reims a été commencé à une date un peu postérieure, probablement vers 1170. Jusqu'ici on avait généralement cru le contraire, et Viollet-le-Duc considérait l'abside de Notre-Dame de Châlons comme une construction déjà plus savante, offrant par rapport à Saint-Remi « un progrès sensible ». En somme, les deux édifices sont à peu près contemporains ; si pour l'un, les travaux ont été commencés plus tôt, du moins ils ont été, pendant une grande partie de leur durée, menés de front et accomplis simultanément, peut-être sous la direction d'un seul architecte.

M. Sécheret, correspondant à Mouzon, a fourni la description et le dessin des fragments d'un retable du XVIe siècle remis au jour sous le dallage de l'ancienne église abbatiale de cette ville.

M. D. Belleare a fait la description des restaurations intelligentes opérées dans l'hôtel de la rue du Marc, n° 1, par son nouveau propriétaire. Déjà le plafond sculpté est remis en état, ainsi que la magnifique salle gothique qu'il décore.

Le secrétaire général a communiqué ses notes sur les vieilles rues et les vieilles enseignes de la cité, notes rehaussées des dessins de MM. Ad. Varin et E. Auger.

Académie royale d'archéologie de Belgique. — L'Académie royale d'archéologie de Belgique a tenu dans la salle Leys, à l'Hôtel de ville d'Anvers, sa séance publique et annuelle en octobre dernier.

M. H. Hymans, président de l'Académie pour l'année courante, a donné un intéressant mémoire sur ce sujet : *Quand fut terminée la tour de Notre-Dame.*

M. Hymans remarque qu'il est rare de voir des églises du moyen âge offrant cette particularité, que l'auteur ait assisté à l'achèvement de l'édifice dont il avait conçu le projet. En Italie, dit-il, la tour fait partie intégrante de l'église (1) ; dans nos contrées, au contraire, on remarque une diversité entre les tours et l'édifice; il cite le cas de l'église Sainte-Gudule, dont les parties sont l'œuvre de plus de trois siècles de recherches architecturales. M. Hymans affirme que la tour de la cathédrale d'Anvers n'a pas été construite d'un seul jet ; il détaille les chômages qui se sont produits successivement ; en 1514, la tour avait atteint sa deuxième galerie ; de 1515, on possède des documents qui prouvent que le sommet de la tour était essentiellement différent de celui que nous admirons maintenant ; on peut donc conclure que plusieurs fois des modifications ont été faites aux plans primitifs ; en 1690, on conçut l'idée de placer au point culminant une grande main symbolisant Anvers ; se basant sur un croquis découvert par l'honorable président dans un carton des collections du Louvre et dû au crayon de Breughel-le-Vieux, qui porte dans le fond la tour de la cathédrale, presque entièrement achevée ; ce dessin pouvant être daté de 1540, époque à laquelle Breughel habitait Anvers chez sa belle-mère, l'orateur conclut que l'on peut hardiment donner l'année 1550 pour l'achèvement des travaux de la tour.

M. A. Blomme, président du tribunal de Termonde, a communiqué un travail sur les produits archéologiques des dragages de l'Escaut à Termonde. Les découvertes de céramiques sont nombreuses, et l'orateur donne la description de quelques pièces trouvées dans les dragages ; il termine par une énumération des armes blanches découvertes.

M. Joseph Nève a communiqué une description d'un retable que conserve le Musée municipal de Barcelone, et qui est l'œuvre d'un peintre espagnol Louis Dalman. On retrouve là incontestablement l'influence de Van Eyck ; l'œuvre porte la date de 1443.

M. E. Van Overloop a donné lecture d'un très important écrit sur la « pierre » de Saint-Bavon ; il donne du saint une biographie très documentée, qui représente une somme de travail considérable ; il entre dans des considérations pittoresques sur les coutumes en usage à l'âge de la pierre polie et du bronze (1).

On a reçu un travail de M. Léon Naveau sur *Les Hérauts d'armes liégeois et leurs sceaux.*

Cercle Archéologique de Termonde. — Le cercle archéologique de la ville et de l'ancien pays de Termonde continue avec zèle la publication de ses *Annales*. La dernière livraison (7me vol. de la 2me série) renferme d'intéressants travaux d'histoire locale. Nous citerons l'article de M. Broeckaert sur les pensionnaires d'État de Termonde, et une étude fort curieuse sur le fameux cheval Bayard et les quatre fils d'Aymon, le trophée et en quelque sorte le palladium de la cité et sont mentionnés dans des archives de 1461. De tous les exemplaires du cheval Bayard répandus en Belgique « nous revendiquons, disent les *Annales*, la possession la plus gigantesque », et en effet, le colosse a une taille de cinq mètres et il faut douze hommes cachés dans ses flancs pour le porter et le faire circuler dans la ville. M. de Maesschalk mentionne les vieux couplets flamands qui, de temps immémorial, sont chantés par son escorte, et font allusion à l'ancienne rivalité qui existait entre Alost et Termonde.

La livraison des *Annales* se termine par la reproduction d'une ancienne tragédie flamande, représentée à Termonde en 1758, par l'une des trois sociétés de Rhétorique du temps. Le drame expose en cinq actes la merveilleuse conversion d'Albine, « fille du Roi d'Angleterre Migranimus *(sic)*, laquelle reçut au baptême le nom de Christiane et devint la patronne de Termonde ».

---

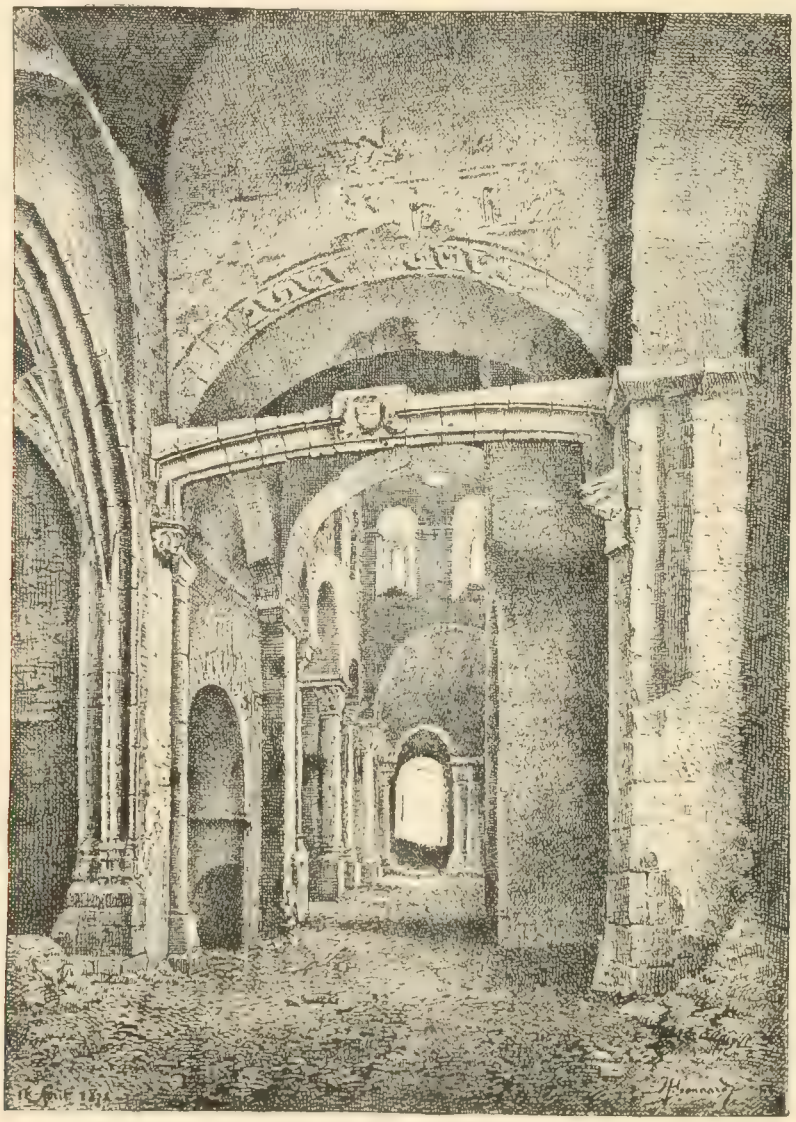
1. M. Hymans semble ignorer l'existence du célèbre campanile de Florence, celle du campanile de St-Marc à Venise, et d'un grand nombre d'autres clochers de la même disposition à Rome et ailleurs.

1. M. Van Overloop a communiqué le résultat d'une analyse de la pierre de St-Bavon : c'est, paraît-il, une roche artificielle faite de fin gravier et de limon, en d'autres termes une espèce de béton !

Bibliographie.

ART ET ARCHÉOLOGIE DANS LE DÉPARTEMENT DE LA LOIRE, par Félix et Noël THIOLLIER, ouvrage publié à l'occasion du 26e Congrès de l'Association française pour l'avancement des sciences ; in-8°, avec fig. dans le texte et planches en phototypie ; Saint-Étienne, impr. Théolier.

AVANT le 51e Congrès archéologique de France, tenu en 1885 à Montbrison, l'ancien Forez, auquel répond à peu près le département actuel de la Loire, n'avait pas beaucoup attiré l'attention des archéologues, et, à part Charlieu, qui est à l'une de ses extrémités, il passait pour un des coins les plus pauvres de la France en curiosités monumentales. La Diana, qui, comme on le sait, est la société savante du pays, ainsi dénommée du curieux édifice gothique où elle tient ses séances, la Diana travaillait pourtant, et avec des hommes tels que MM. Vincent Durand, Félix Thiollier et quelques autres, elle préparait l'œuvre de réhabilitation que le Congrès de 1885 a poussée loin, qu'a poussée plus loin encore le *Forez pittoresque* de M. F. Thiollier, paru en 1889, et que va certainement consommer



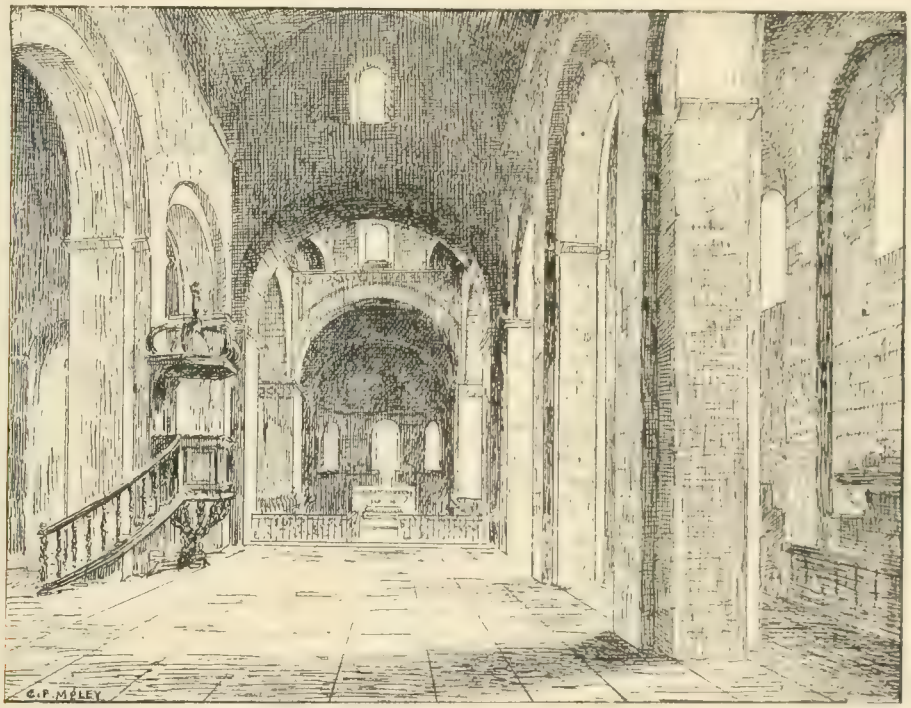
Intérieur de l'église de St-Romain-Le-Puy (Loire), dessin d'H. GONNARD

le joli volume récemment publié, avec des allures plus scientifiques, par le même M. Thiollier, assisté de son fils aîné, M. Noël Thiollier, qui maintiendra haut et ferme dans sa famille le drapeau de l'archéologie, déjà tenu par son grand-père maternel, M. Testenoire-Lafayette, auteur, en 1893, d'une excellente *Histoire de l'abbaye de Valbenoîte.*

M. Noël Thiollier a apporté dans sa collaboration le précieux appoint des enseignements reçus à l'École des Chartes : aussi le nouveau livre a-t-il la valeur d'une thèse, et d'une thèse qui, au lieu d'embrasser une seule époque de l'art, les réunirait toutes en une monographie régionale complète, méthodique et raisonnée.

Il y a deux époques tout particulièrement qui assurent au Forez une place très honorable dans la géographie archéologique : l'époque romane et la Renaissance.

Le Forez est dépourvu de bons matériaux ; le granit et le grès y dominent. Charlieu et ses environs possèdent d'excellent calcaire jaune, aussi les sculpteurs et les architectes ont-ils produit là une des merveilles de l'art bourguignon ; mais, ailleurs, le travail du tailleur de pierres, depuis le commencement du XIe siècle jusqu'à la fin du XIIe et même au-delà, reste timide, barbare, grossier. Aussi n'est-ce point par l'ampleur de leurs proportions ou par le fini de leurs détails que se distinguent les églises foréziennes.



Intérieur de l'église de St-Rambert (Loire), dessin de MÉLEY.

Leur intérêt réside dans leur variété et leur originalité, tenant soit aux tâtonnements d'ouvriers inexpérimentés, soit à la situation du Forez entre trois et même quatre écoles romanes : l'école auvergnate, l'école bourguignonne, l'école provençale et un peu l'école languedocienne. Rien de plus attachant que les régions ainsi placées : ou bien les influences diverses s'y combattent et déterminent par leur rencontre des édifices singuliers, bizarres ; ou bien les monuments appartenant à chaque école se répandent çà et là dans une sorte de désordre et se pénètrent réciproquement ; ou bien ces compétitions, non seulement laissent à l'artiste la liberté du choix entre des écoles presque également voisines, mais souvent lui permettent de rompre à la fois avec des traditions dont aucune n'est assez puissante sur lui pour enchaîner sa propre individualité. Le département du Cher, situé, lui, entre cinq écoles (parisienne, bourguignonne, auvergnate, limousine et poitevine), est à cet égard le plus curieux de la France ; mais celui de la Loire vient peut-être immédiatement après. L'école bourguignonne y est représentée par une œuvre de premier ordre, le porche de Charlieu, et par de petites églises dont la nef centrale est éclairée directement ; l'école auvergnate, par l'église de Chandieu, qui ne serait pas dépaysée aux environs de Clermont

et qui constitue ici une véritable enclave; l'école provençale, par la porte de l'église de Bourg-Argental ; l'école languedocienne, qui est surtout une école de sculpture, par de nombreux chapiteaux qu'il n'est pas téméraire de lui attribuer, malgré la rudesse de leur exécution. En fait d'œuvres originales, l'église de Saint-Romain-le-Puy et le grand clocher de Saint-Rambert ne laissent rien à désirer.

MM. Thiollier constatent que l'apparition de l'arc brisé dans le Forez n'est pas antérieure à 1170 ou 1190. Nous pensons que cette dernière date est celle qu'il faut retenir, car l'arc brisé a dû arriver dans le Forez par la Bourgogne, et

Intérieur de l'église de Chatelneuf (Loire).

celle-ci, que nous sachions, n'en possède aucun authentiquement antérieur à 1080 ou 1085.

La Renaissance a été dans le Forez une époque véritablement artistique, et, malgré quelques emprunts à l'Italie, elle reste avant tout locale ; ou, si elle a des attaches intimes, c'est avec le Lyonnais. Le château de la Bâtie, pour le XVIe siècle, et celui de Sury-le-Comtal pour le XVIIe, étaient de petites merveilles. Le second, dû à la famille de Sourdis, a perdu beaucoup de son caractère à l'extérieur ; mais l'intérieur offre une abondante décoration; tandis que le premier, naguère encore presque intact, a subi l'odieuse opération qu'ont inventée les vandales de notre siècle : le dépècement. La Bâtie était l'œuvre de la famille d'Urfé,dans laquelle le goût des lettres et des arts était traditionnel. Avec celle-ci rivalisaient les Lévis-Couzan, qui nous ont laissé le château de Chalain-d'Uzore ; les Albon-Saint-André, dont malheureusement la somptueuse résidence n'est plus guère qu'une ruine informe, et une autre branche de Lévis, qui nous donnait Château-Morand. Aucun des départements qui entourent celui de la Loire ne saurait assurément être mis en parallèle avec lui pour le nombre et l'importance des résidences féodales des XVIe et XVIIe siècles.

Le texte qui décrit et compare les monuments foréziens est abondamment éclairé par des gravures sur bois et des planches en phototypie, dont quelques-unes sont des reproductions réduites des gravures figurant déjà dans l'in-folio de M. F. Thiollier intitulé le *Forez pittoresque*.

Pierre sculptée à Charlieu.

Après ce grand ouvrage et celui dont nous venons d'esquisser la physionomie, tout nouveau travail d'ensemble serait superflu. Il nous reste à souhaiter que M. Noël Thiollier étende maintenant sur la Haute-Loire, qu'il connaît déjà mieux que personne, — sa thèse de promotion en fait foi, — et dans lequel il a réalisé de vraies découvertes, le système de recherches et d'exposition qu'il a si bien appliqué au département de la Loire.

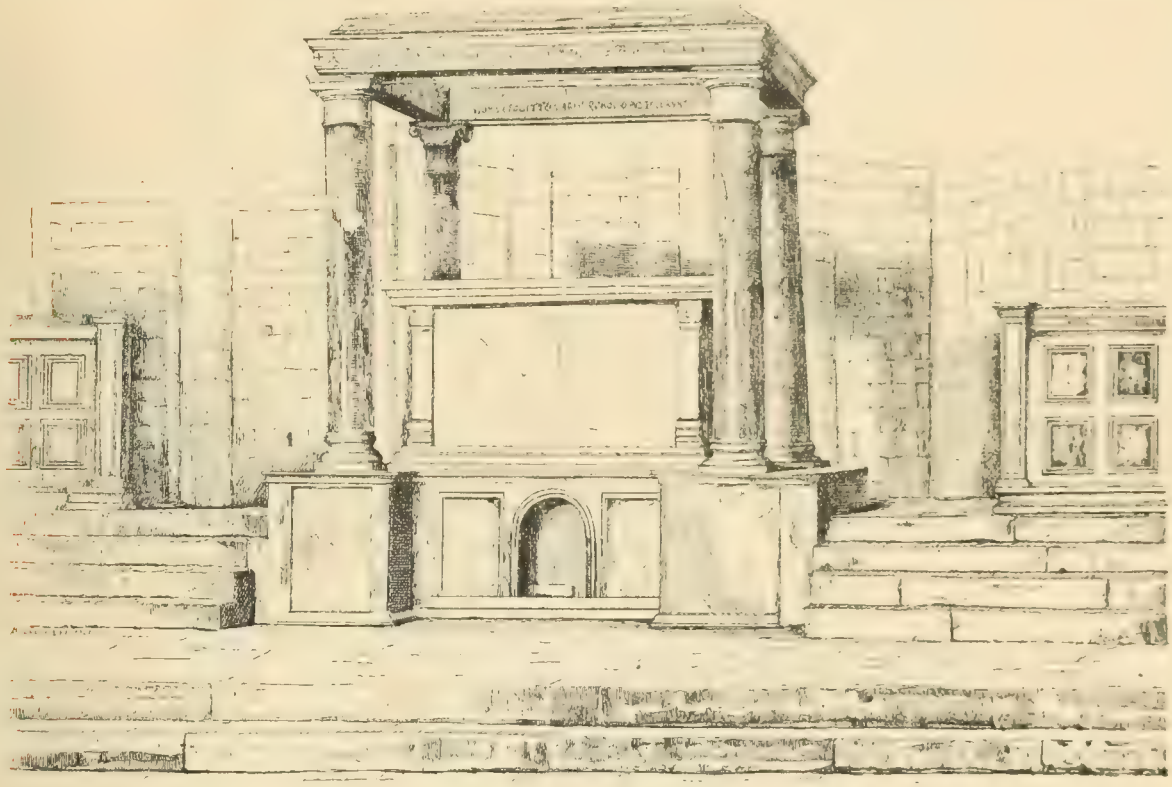
ANTHYME SAINT-PAUL.

LES MARBRIERS ROMAINS ET LE MOBILIER PRESBYTÉRAL, par Gustave CLAUSSE, ouvrage illustré de soixante-quinze dessins. Paris, Leroux. Gr. in-8°, 1897.

L'HISTOIRE des marbriers romains et du mobilier presbytéral en Italie, est la suite toute naturelle des deux volumes du même

auteur sur *Les Basiliques et les Mosaïques chrétiennes*, dont nous avons dit ici même, il y a quelques années, tout l'intérêt. Ce sont les autels, les ciboria, les ambons, les cathedra, les balustrades, les tombeaux, tous ces édicules enfin de marbrerie et de sculpture, témoignages d'un effort artistique, où l'architecte, le sculpteur, le mosaïste mêlent leur talent, que M. C. s'est proposé d'étudier aujourd'hui. Et dans sa préface, l'auteur, qui part du IVe siècle pour conduire son labeur jusqu'au XIVe siècle, du départ de l'Empereur pour Byzance, jusqu'au départ du Pape pour Avignon, nous apprend que dans ce long espace d'années, même pendant les périodes les plus obscures, pendant ces Xe et XIe siècles, au milieu desquels on croirait que la vie artistique est complètement suspendue, il a toujours aperçu une lueur qui le guidait et lui a permis d'arriver aux routes mieux tracées du XIIe siècle.

De la préface, je saute tout de suite aux derniers feuillets, pour chercher à M. C. une petite querelle; mais au moins verra-t-il que j'ai consciencieusement examiné son travail. Et la table des matières ? Dans un livre comme celui-là, qui est un véritable répertoire, comment les travailleurs vont-ils retrouver ce qu'il y a mis, ce dont ils ont besoin ?

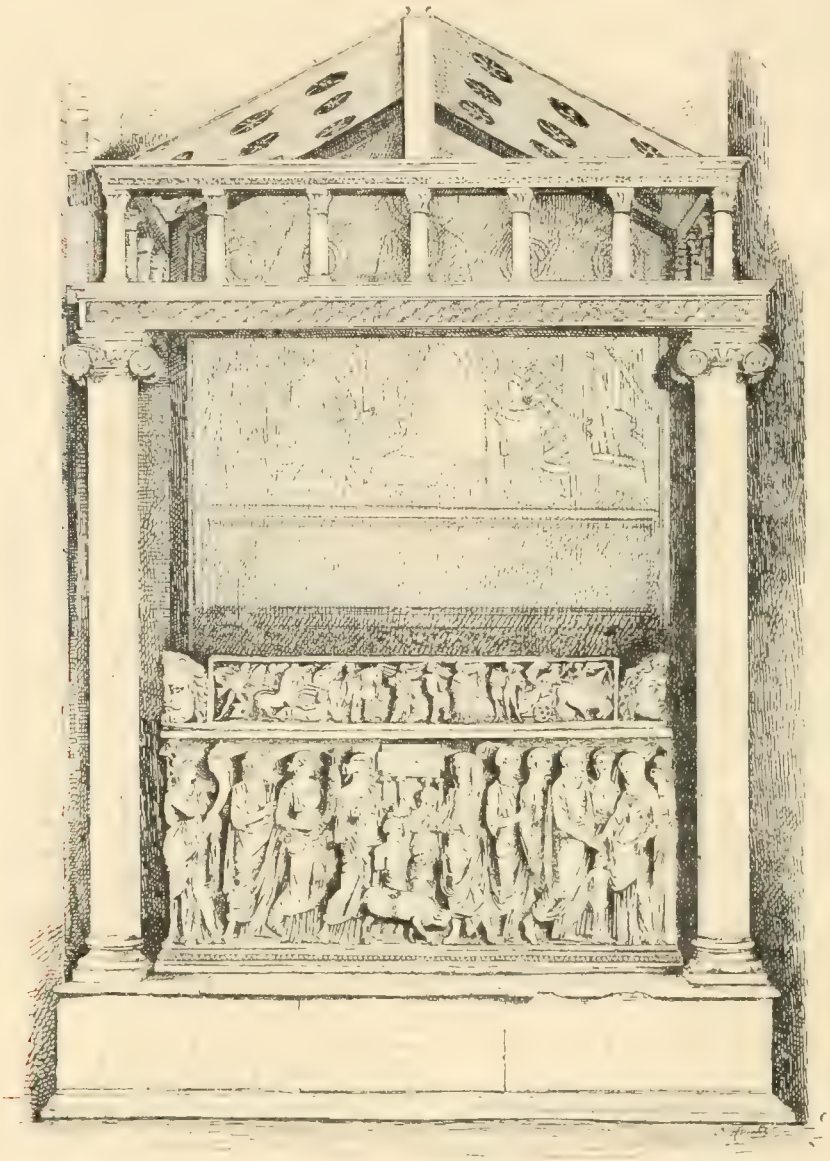


Ciborium de l'église de Sainte-Marie in Castello, à Corneto, XIe siècle.

Voilà bien une table des VI chapitres, c'est parfait : on se croit à la fin de l'ouvrage ; pas du tout. Après on trouve une liste chronologique des marbriers romains, mentionnés au cours des pages, avec la date de leurs travaux et les églises dans lesquelles ils ont travaillé, de 690 à 1302. Continuons. — Table chronologique des travaux d'architecture, de sculpture, de marbrerie et de mosaïque exécutés par les marbriers romains cités dans le volume depuis 532 jusqu'en 1460. — Encore: une liste alphabétique des noms des Papes cités dans l'ouvrage. — Ensuite : répertoire alphabétique de tous les monuments cités dans le travail. — Bibliographie des ouvrages à consulter pour les marbriers romains du moyen âge (ici, par exemple, M. C. omet d'en indiquer le format, chose pourtant bien utile pour les demandes dans les bibliothèques publiques). C'est parfait, mais, c'est tout. En ne consacrant pas une demi-page à indiquer précisément ce que je viens d'énumérer, M. C. n'a commis qu'un oubli, mais qui empêchera de tirer tout le profit de pages érudites sur un sujet très peu connu.

Voilà maintenant la division des six chapitres: le premier traite du VIe au VIIIe siècle : d'excellentes gravures, — M. C. nous y a depuis longtemps habitués, — reproduisent des monuments bien choisis : la prépondérance byzantine y est bien évidente comme dans le baptistère du VIIIe siècle de l'église de Cividale en Frioul.

Le style italo-byzantin règne du VIIIe au XIe siècle. M. C. utilise les précieuses indications du *Liber pontificalis* pour déterminer les restaura-



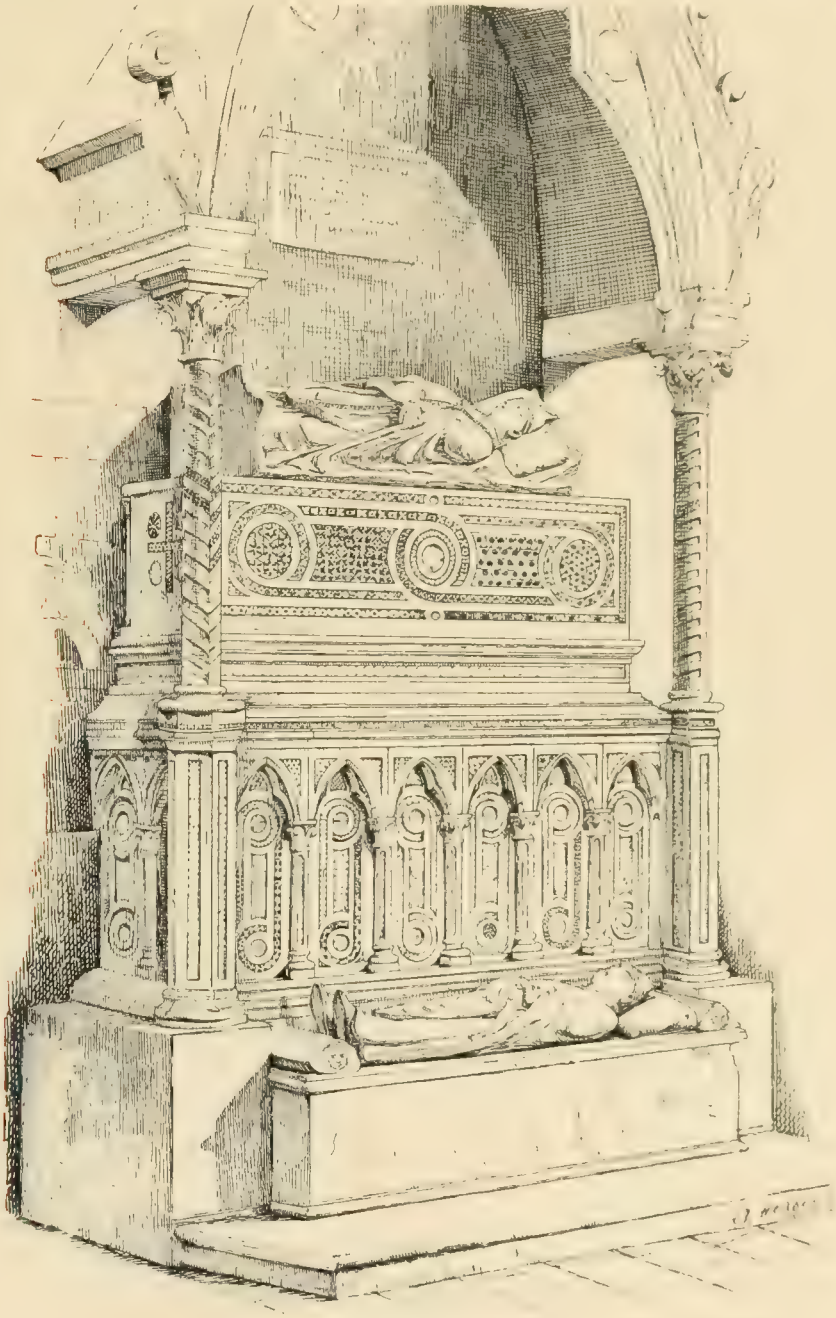
Tombeau du cardinal Fieschi. Basilique de Saint-Laurent-hors-les-murs a Rome, XIIIe siècle.

tions accomplies par Adrien ; il y a là un très bon dessin du puits du cloître de Saint-Jean de Latran, auquel succèdent l'autel et le ciborium de Sainte-Christine à Bolsena (IXe s.), et l'ambon de Sainte-Marie à Castel Saint-Elia.

Avec le XIe siècle l'Italie se reprend, et un art nouveau commence à s'épanouir. Le ciborium de Sainte-Marie *in Corneto* (XIe s.), celui de Castel Saint-Elia marquent déjà les tendances sous lesquelles il va se révéler. L'ambon et le tombeau d'Alfanus à Sainte-Marie *in Cosmedin* à Rome (XIIe s.), et surtout le ciborium de la cathédrale de Ferentino en sont d'excellents spécimens.

Mais dès que le style s'affirme, les écoles se

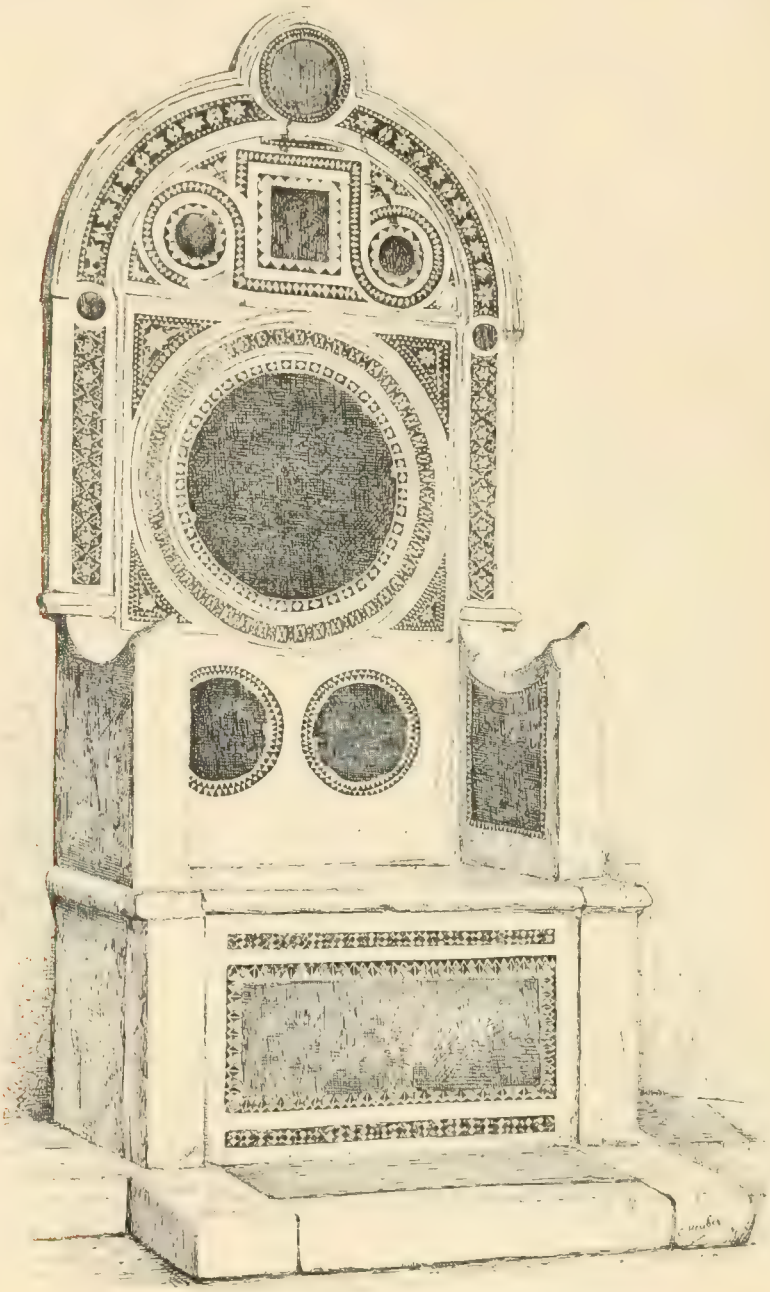
dessinent. Des marbriers ombriens, nous avons l'excellente porte de la cathédrale de Foligno. Puis c'est l'école romaine qui au XIIIe s., sous Innocent III et Honorius, va prendre un essor qui rayonnera sur toute l'Italie. Ici les monuments abondent : Corneto, Toscanella, Viterbe, dont la rosace centrale de l'église Saint-Jean en Zoccoli est d'une grâce, d'une légèreté, d'une simplicité



Tombeau du Pape Clément IV. Église de Saint-François à Viterbe, XIIIe siècle.

qu'on ne saurait trop admirer. De la même époque est le siège épiscopal, le chandelier pascal d'Anagni, le siège épiscopal de Sainte-Balbine à Rome. Mais mieux que tout, le tombeau du cardinal Fieschi, neveu d'Innocent IV, mort en 1256, et inhumé à Saint-Laurent-hors-les-murs à Rome, composé d'un *sarcophage antique* abrité sous un ciborium de marbre, marque le

retour vers un passé depuis longtemps oublié. Le chap. IV est consacré à l'époque romano-gothique. M. C. montre l'influence de Nicolas de Pise et fait toucher du doigt les causes qui ont déterminé les artistes romains à se laisser pénétrer d'idées si peu en rapport avec leurs antiques traditions. Le ciborium de Saint-Paul-hors-les-murs, le tombeau de Clément IV à Saint-François de Viterbe,



Siège épiscopal de l'église Ste-Balbine à Rome, XIIIe siècle.

celui de Benoît XI à Saint-Dominique de Pérouse marquent les étapes de l'introduction des tendances nouvelles.

Les Cosmati furent une dynastie de marbriers dont M. C. a étudié dans la *Revue* (1897, p. 25) une des manifestations artistiques. Nous n'avons donc qu'à signaler les cent pages qui leur sont ici consacrées et qui sont suivies des détails de leurs travaux de 1190 à 1302.

Le dernier chapitre est réservé aux cloîtres du

XIIIe siècle : successivement nous examinons avec l'auteur ceux de Saint-Laurent-hors-les-murs, de Saint-Jean de Latran, de Ste-Croix à Sassovivo, de Sainte-Scholastique à Subiaco, de Saint-Paul-hors-les-murs et de Viterbe. Là nous nous séparerons avec regret de l'auteur, après avoir très rapidement parcouru une route très longue, qui nous a cependant semblé courte, parce qu'elle était nouvelle et faite en la compagnie d'un artiste doublé d'un érudit très spécialiste.

F. DE MÉLY.

LA MAISON NIVET A LIMOGES, par Louis GUIBERT. Limoges, Ducourtieux, 1898, in-8° de 15 pages, avec une phototypie.

CETTE maison va être démolie; la brochure de l'infatigable archéologue limousin en conservera le souvenir. « Bien que l'hôtel Nivet présente incontestablement tous les caractères en usage au début du règne de Louis XIII, il semble n'avoir été construit qu'après 1640..... Rien d'étonnant au surplus à ce que notre architecture soit un peu en retard à cette époque. Le Limousin retarda, au moyen âge, pour l'écriture comme pour le style des constructions » (page 10).

X. B. DE M.

LES ÉVÊQUES DE LIMOGES ET LA PAIX SOCIALE, par Louis GUIBERT. Limoges, Ducourtieux, 1898, in-8° de 19 pages.

Très intéressante et érudite brochure sur l'intervention incessante des évêques pour protéger leur peuple contre les guerres, violences et rapines des rois et des seigneurs. Une charte de l'an 1229, reproduite *in extenso*, contient le serment, imposé au comte de la Marche et au vicomte de Limoges par l'archevêque de Bourges et l'évêque de Limoges, de respecter les propriétés de leurs diocésains respectifs. Déjà ce serment avait été fait entre les mains du prédécesseur de l'évêque de Limoges, « *per bone memorie B. quondam Lemovicensem episcopum defunctum* ». *Bonæ memoriæ* est encore de style ecclésiastique pour un évêque défunt.

X. B. DE M.

MOSAIQUES DE RAVENNE.

Le *Novissimum Organon*, « revue trimestrielle rédigée par l'école du *Hiéron*, à Paray-le-Monial, dans sa 3e livraison de cette année, contient un article du baron Alexis de Sarachaga, intitulé : *L'histoire de l'arcane social et d'état pour le règne, l'empire et la domination de l'Agneau-Eucharistie; sa restitution d'après les monuments subsistant à Ravenne, Bologne et Modène ; justification générale de la théorie de l'institut international des Fastes et du Hiéron* (p. 328-336).

Je n'ai point à m'occuper ici de la *théorie*, un peu trop transcendante, qui cherche à s'étayer des mosaïques de Ravenne : elle est certainement en dehors du cadre de nos études. Les monuments cités sont : « Le baptistère d'Ursus », « le mausolée de Galla Placidia », « S. Vitale », « S. Apollinare *in classe* », « S. Apollinare nuovo ». Pourquoi toutes ces désignations ne sont-elles pas entièrement soit en italien, soit en français? L'auteur puise ses renseignements dans l'*Italie septentrionale* de Bædeker, guide sommaire à l'usage des voyageurs. Il eût été plus profitable et plus sûr de consulter la *Revue de l'Art chrétien*, qui a tout un volume à ce sujet : la dernière publication a grande chance d'être la meilleure, il fallait donc préférer celle qui a paru en 1898 à l'autre déjà vieille de 1878. Il serait trop long et superflu de relever les divergences de dates et d'interprétations qui en résultent forcément ; mais on ne peut laisser passer certaines expressions ou descriptions qui manquent complètement d'exactitude, p ar exemple, le « tabouret épiscopal », au baptistère de la cathédrale, est une manière de parler plutôt triviale (p. 33) ; au mausolée impérial, S. Laurent est gratuitement transformé en « Jésus-Christ », représenté en vieillard, qui brûle solennellement un gros livre, *la Gnose Kaïnite de Simon le Magicien*, l'imposteur juif contemporain de S. Pierre et fauteur principal de l'Arianisme (allusion faite à la conversion de Galla Placidia), devant une armoire de sûreté, à fermeture hermétique, armoire ouverte contenant les Évangiles » (p. 331). A St-Vital, n'est-il pas singulièrement hardi de voir à la suite de Justinien des « Preux de l'ordre équestre Constantinien », ainsi qualifiés à cause du chrisme de leur bouclier (p. 333) ? L'auteur y tient, car il y revient plus loin. J'invite le Congrès de Ravenne, renvoyé à l'année prochaine, à se prononcer sur la valeur des opinions récemment émises au Hiéron de Paray.

X. B. DE M.

S. PIERRE TRANSFORMÉ EN ABBÉ.

Le *Bulletin monumental*, 1897, p. 455, reproduit et décrit un sceau « de basse époque », qui a pour légende ✠ *Sigillum conventus ? et ecclesie S. Petri Corinti.* « Sur un fond quadrillé, l'abbé, coiffé d'une mitre pointue, bénissant d'une main, tenant de l'autre les clés de S. Pierre. »

Grâce à la gravure, je puis compléter et recti-

fier le texte de M. Schlumberger. Le dessin tout entier reporte au XIIIe siècle avancé. Le personnage, debout dans le champ, n'est point un *abbé*, puisqu'il présiderait à un simple *couvent*, mais S. Pierre, costumé en pape suivant la tradition iconographique du moyen âge (1). En effet, il est coiffé, non de la *mitre*, mais bien de la tiare, conique, pointue, tressée et terminée par un bouton ; la main droite bénit, et la gauche arbore les deux clefs en sautoir de son double pouvoir spirituel d'ouvrir et de fermer les cieux (2).

X. B. DE M.

L'ARTE, Rome, Danesi, 1898, in-4°, janv.-févr.

L'*Arte*, revue mensuelle, succède à l'*Archivio storico dell' arte*, mais il élargit son programme en y ajoutant l'art moderne et contemporain. L'éditeur reste toujours le même : c'est M. Danesi, avantageusement connu par ses belles illustrations photographiques. Au comte Gnoli est adjoint, pour la direction, le professeur Venturi, deux noms dignes de la plus haute considération.

Le premier fascicule, qui vient de paraître, débute fort heureusement par de bons articles, dont nous donnerons les titres et la substance.

1. Hermanin, *Alcuni avori della collezione del conte Stroganoff, a Roma* (p. 1-11). Les ivoires reproduits et décrits sont au nombre de sept et vont du VIe au XIIe siècle. Deux proviennent de la célèbre chaire de Maximien, à Ravenne : il importerait qu'ils lui fussent restitués. La Vierge en majesté (p. 9) a déjà été gravée dans les *Annales archéologiques*, XVII, 363 ; il importait de fournir cette référence (3).

2. Tumiati, *La chiesa dei SS. Abbondio ed Abbondanzio in Rignano, Flaminio, presso Roma* (p. 12-14), avec une vue des peintures de l'arc triomphal (XIIe siècle), qui représentent l'Agneau de Dieu entre les sept chandeliers, adoré par les vingt-quatre vieillards, à l'instar de certaines mosaïques romaines.

3. Palmarini, *Barisano da Trani e le sue porte in bronzo* (p. 15-26), avec six planches. Barisano a fondu, en 1160, les portes du dôme de Trani ; en 1179, celles du dôme de Ravello et, vers 1200, celles du dôme de Monreale. A Trani, il ne reste qu'une partie de sa signature : *(Bar)isanus (Tran)ensis*. On lit à Monreale : *Barisanus Tranme fecit*. Ces portes curieuses sont le prélude des portes de la cathédrale de Bénévent que j'ai publiées, en 1883, dans la *Revue de l'Art chrétien*.

4. Rocchi, *Baccio Pontelli e la rocca d'Ostia* (pp. 27-31), avec deux vues de cette importante forteresse, que l'on estimait œuvre de Giuliano Giamberti da Sangallo, tandis que le véritable auteur a été récemment révélé par cette signature inscrite au linteau de la porte :

Baccio . Pontello . florentino . architecto.

5. Venturi, *Disegni del Pinturicchio per l'appartamento Borgia in Vaticano* (pp. 32-43). Ces sept dessins sont ainsi dispersés : deux à Francfort, deux au British Museum et trois au Louvre. Non seulement ils sont reproduits, mais encore mis en regard des parties correspondantes dans le célèbre appartement Borgia, dont j'ai, l'année dernière, donné une description détaillée dans la *Revue de l'Art chrétien*.

X. B. DE M.

MONOGRAPHIE DE MARTHOD, par l'abbé PONCET, curé de Marthod. Moutiers, Cane, 1895, in-8° de 455 pages.

Un curé ne peut mieux utiliser ses loisirs qu'à écrire l'histoire de sa paroisse. Nous félicitons M. Poncet d'avoir entrepris celle de Marthod, diocèse de Tarentaise, qui paraît aussi complète que possible. Parmi les nombreux documents qui y sont reproduits *in extenso*, je citerai trois inventaires, datés de 1500 (p. 329), 1525 (p. 25) et 1794 (p. 442), et trois procès-verbaux de visite de 1633 (p. 345), 1638 (p. 350) et 1661 (p. 353).

Quelques notes eussent été par endroits nécessaires pour l'intelligence du sujet. Ainsi un acte de 1524 contient cette phrase : « Respondit ipse Ludovicus Alliodi fecisse cooperire et foderare, tanquam conscindicus Marthodi, unum oriclare (1) ex illis ponentibus et deservientibus de supra magno altari S. Johannis Baptistæ Marthodi, de quadam pelle rubea (2) quam emerat a Francisco Lorzeni, mercerio, et nulla resta remansit» (p. 407). On attaquait le co-syndic devant le juge pour lui faire rendre les restes : il déclara qu'il n'y en avait pas et que des deux coussins du grand autel, il en avait fait un seul, qu'il avait recouvert et doublé de cuir rouge. Or dans l'acte de visite pastorale de l'an 1633, l'archevêque de

---

1. X. B. de M., *Œuvres complètes*, XI, 437.

2. *Ibid.*, 438.

3. Quand l'ivoire fut moulé par la société d'Arundel et gravé par Gaucherel, en 1857, il était dans « le cabinet de M. le Comte Auguste de Bastard ». Didron s'est abstenu de le dater, tandis que M. Hermanin l'attribue « au commencement du XIIe siècle » ; il lit ainsi l'inscription « *Alones, serviteur du martyr* ; c'est peut être le nom du propriétaire ou plutôt encore du sculpteur » (p. 376). Telle était l'interprétation de Lenormand (*Trés. de numism.*, t. II, pl. LI). Pour l'auteur de l'article, il y aurait : *Questi è Sant' Alone martire*, ce qui n'a pas de sens, puisque S. Alon n'est pas représenté sur l'ivoire.

1. *Oriclare*, pour *oriculare*, altération d'*auriculare*, n'est pas dans du Cange, et se traduit littéralement *oreiller*.

2. Il y en avait même entièrement en cuir (*Œuvr.*, t. I, p. 157, n. 267).

Tarentaise dit, en parlant de la chapelle de S. Théodule, qu'il y a trouvé deux coussins : «Invenimus duo pulvinaria»(p. 348). Ces coussins servaient à poser le missel ; en cela l'église de Marthod se conformait à une coutume ancienne, que j'ai signalée au tome I de mes *Œuvres*, pp. 156, 284.

X. B. DE M.

ALBIA CHRISTIANA, nos d'avril et mai.

1. Cabié. *Actes de l'évêché et du chapitre cathédral d'Albi, transcrits dans la collection Doat* (pp. 77-81, 122-124).

2. Caraven. *Note sur un reliquaire en bronze du XVIIe siècle* (pp. 82-84). Une planche était indispensable pour le faire apprécier.

3. Rascol. *Études religieuses sur Murat et ses environs* (pp. 85-92, 101-106), scènes de la révolution.

4. Azémar. *Charte des libertés et franchises octroyée par les Chartreux, seigneurs d'Escoussens (Tarn) aux habitants dudit lieu* (pp. 93-100, 107-109).

5. Morère. *Les idées et les événements religieux à Revel pendant la révolution* (pp. 110 115).

6. *Coutumes de Coupiac* (pp. 116-121).

Cette revue mensuelle gagnerait beaucoup à varier ses sujets : on y fait plus d'histoire que d'archéologie, quoique la matière ne manque pas et la chronique de la révolution, qui n'est que médiocrement intéressante, y tient une trop large place.

X. B. DE M.

BULLETIN ET MÉMOIRES DE LA SOCIÉTÉ HISTORIQUE ET ARCHÉOLOGIQUE DE LA CHARENTE. Année 1895. Angoulême, Coquemard, 1896, in-8°, de CI-511 pages.

Ce volume, bien fourni, contient, outre les procès-verbaux, munis d'annexes, quatre mémoires. L'un, purement historique, par le sous-intendant Gigon, est relatif à « La bataille de Jarnac et la campagne de 1569 en Angoumois » et accompagné de deux cartes. Le second, non signé, concerne « La motte féodale de Loubert ». Le troisième, écrit par moi, est intitulé : « Les fers à hosties de l'arrondissement de Confolens, » étude iconographique, corroborée de trois planches, qu'on eût mieux fait de tirer sur les moulages, car les dessins reproduits sont fort médiocres. Enfin, M. Mondon, curé de Chazelles, a donné des « Notes historiques sur la baronnie de Marthon », qui comprenait plusieurs paroisses. Cet intéressant travail, qui a nécessité beaucoup de recherches, serait absolument complet, si l'auteur, pensant davantage à toutes les catégories d'archéologues, y avait joint les armes des barons, celles des abbés cisterciens de Grosbot, avec leurs sceaux et publié *in extenso* les inventaires de 1641 et 1673, qu'il ne suffit pas d'analyser. A propos du sceau d'un chapelain de l'église St-Martin de Marthon, il est dit qu'il figure un « prêtre debout, revêtu d'une chasuble tombant sur les bras, tenant de la main gauche un bâton en forme de crosse, bénissant de la droite ». Ce prêtre est un évêque, facile à désigner par le titre même de la chapelle ; suivant la pratique du temps, le chapelain, qui se nommait Adhémar, a représenté, non son propre patron, mais le saint, S. Martin de Tours, dont le bénéfice portait le nom.

X. B. DE M.

EPHEMERIDES LITURGICÆ, Rome, Desclée, 1898, in-8°.

La Revue romaine continue à faire de l'archéologie à sa façon. Je préférerais, pour la voir répondre à son titre, qu'elle fît des incursions sur le passé de la liturgie, qui reste encore très inexploré. Son archéologie n'est pas tout à fait la nôtre, comme nous la comprenons en France : ce n'est pas le monument éclairant l'histoire, mais l'histoire étudiée avec les ressources que fournit l'antiquité ; en somme, ce n'est qu'une extension de l'histoire dans ses rapports avec les découvertes les plus récentes. Telle est la voie dans laquelle s'engagent les éditeurs du cours professé à la Propagande et au séminaire Romain, par le regretté Mariano Armellini, qui avait de la valeur. On ne le lira guère en France, car si l'œuvre posthume, *Lezioni di archeologia sacra*, a été écrite en italien, les *Ephemerides*, à cause de leur clientèle spéciale qui s'étend à l'étranger, traduisent ses leçons en latin, langue à laquelle on semble de plus en plus réfractaire, même dans le clergé.

Le titre général est *Archæologia sacra*. Le premier article s'intitule : *De nominibus christianorum* (pp. 338-343). Ces noms sont « *Christiani*, a Christo Salvatore » ; *Catholici*, parce que le *Credo* porte : « Et unam, sanctam catholicam... Ecclesiam » ; ou encore, d'après S. Paul, *Sancti*, *Discipuli*, *Fideles*, *Electi* et, selon le langage usuel entr'eux, *frater*, *soror*, *conserva*, *conjux* ; puis *orthodoxi*, par opposition aux hérétiques et *gnostici*, qui fait allusion à la science. Les païens employaient des expressions fausses et injurieuses, ce qui prouve qu'ils ne connaissaient pas les chrétiens. Suit une série d'observations sur les noms propres, puisés à onze sources distinctes, qui sont les dieux, les auspices, les nombres, les

couleurs, les animaux, les arts, les fleurs, la mer, les villes, les mois et les qualités morales.

Le second article, *De christianæ Religionis propagatione*, montre, par les textes, la propagation rapide du christianisme, qui ne se recrutait pas seulement parmi les pauvres et les gens du peuple, mais aussi parmi les riches, témoin ce que disait S. Paul : « Salutant vos omnes fratres, maxime qui de Cæsaris domo sunt» (*Ad Philipp.*, IV, 32) et les noms retrouvés sur les marbres des catacombes ; en conséquence, de Rossi a appelé *cimetière aristocratique* celui de Calixte, où se rencontrent les Cæcilius, les Cornelius, les Æmilius, les Bassus et les Anicius.

X. B. DE M.

PROMENADE DANS BRUGES. Texte de Charles de Flou. Illustrations de V. de Deyne. — Liége, Bénard, 1898.

Voici un gracieux livre, contenant plus de gravures que de texte, mais un texte qui rachète la quantité par la qualité, et qui, par son élégance typographique, rivalise avec l'illustration comme agrément d'aspect : un livre fait pour le promeneur, reposant et régalant comme la promenade du touriste.

« Bruges la morte », c'est devenu une obsédante légende. Cependant, quel mouvement de rénovation artistique se produit dans cette ville, où, dit-on, l'herbe pousse dans les rues. « A aucune époque de son histoire, Bruges n'a vu exécuter autant de travaux de restauration et d'embellissement ; jamais on ne vit ériger autant de monuments, ni pousser avec une telle vigueur la restitution des ruines accumulées par l'abandon et le mauvais goût... L'industrie y renaît, le trafic y augmente visiblement, le chiffre de la population s'accroît annuellement et de tous côtés on se prépare, avec un juvénile courage, à relever Bruges d'une façon digne de ses glorieuses traditions. »

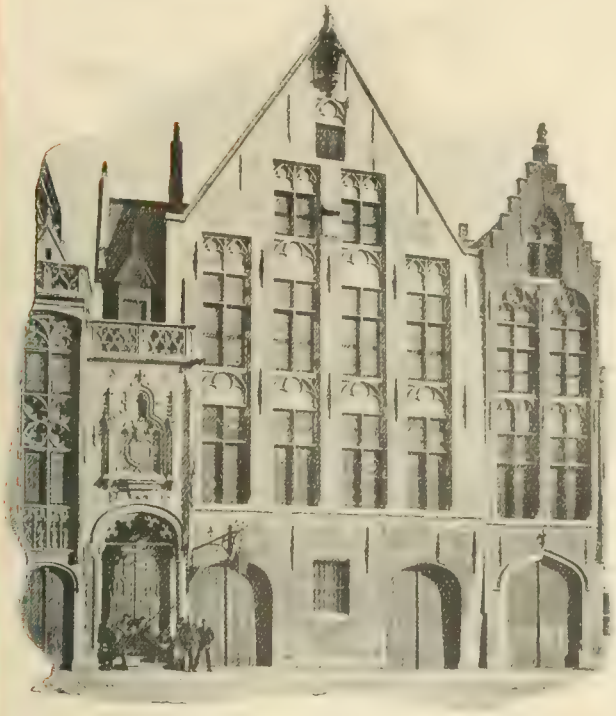
Voilà qui est parler d'or. Bruges la Belle, qui renaît de ses cendres, est fidèle à son passé ; elle est fière de ses vieux atours, et nos auteurs ont belle et gracieuse tâche à les mettre en relief.

Épinglons ici une juste remarque: « La beauté de la rue des Pierres ne réside pas seulement dans

Bruges. — Vue de la partie occidentale de la Rue des Pierres.

les gracieuses façades qui la bordent, mais encore dans la ligne ondulée qu'elle décrit. Ici, comme dans les autres rues, rien de ce qui constitue la monotone régularité et l'ennuyante uniformité de la plupart des villes modernisées, ne choquera le touriste doué du sens du beau. La rue des Pierres doit à cette absence de la ligne droite de fort charmants points de vue et, grâce à ses légères sinuosités, aucune de ses constructions ne peut échapper à l'attention du passant. Quand donc les administrations des grandes villes comprendront-elles combien il est insensé, au point de vue esthétique autant qu'au point de vue hygiénique, de vouloir tirer les rues au cordeau ? » C'est par miracle qu'en 1846 le côté Nord-Est de la grande place a échappé à l'alignement.

Ce serait reproduire des lieux communs que de signaler les beautés des rues de Bruges, les heu-



Bruges. — Hôtel du Tonlieu.

reuses restaurations auxquelles a préludé et tant aidé M. Ronse, mais il est heureux de constater

Bruges. — Hôtel Bladelin.

que les constructions nouvelles deviennent de plus en plus dignes du passé.

Les architectes De la Censerie et de Wulf ont été des agents bienfaisants de ce mouvement artistique. Honneur aussi aux intelligents propriétaires, pour la restauration du presbytère St-Jacques, et de la jolie maison de l'avocat De Brouwer, Fossé aux Loups.

Bruges. — Porte de l'hôtel Bladelin.

M. de Wulf a restauré et notablement embelli sa propre habitation et érigé, au bord du Lac d'Amour, une autre maison vraiment digne d'un si beau site ; de lui encore, ces jolis pignons du local de la Gilde des Métiers et la façade qui s'élève rue Flamande à côté de l'église des Jésuites. La Loge des Bourgeois sera bientôt restaurée complètement. Signalons la maison

nouvelle en briques rouges, à côté du Tonlieu, œuvre de M. De la Censerie ; et l'Hospice des Sœurs de Charité, dû au même architecte. Nous en passons et des meilleurs.

Les Brugeois conservent le cuivre d'une fort belle carte à vue cavalière, gravée par Marc Gérard en 1562. Nous en donnons un fragment, qui représente le *Bourg* à cette époque. Le Bourg est encore bien beau, mais combien changé depuis la démolition de la cathédrale de St-Donatien et le primitif palais du Franc.

L'obligeance de l'éditeur M. Bénard nous permet de mettre sous les yeux de nos lecteurs quelques jolies vues de Bruges ; voici notemment

Bruges. — Le Bourg en 1562.

l'ancien Tonlieu, élevé en 1878. On remarquera un gracieux porche, surmonté des armoiries de Pierre de Luxembourg, et l'ordonnance de la façade par travées verticales montantes, qui est caractéristique de l'architecture brugeoise.

Arrêtons-nous enfin, à ce joli détail de l'entrée de l'hôtel du fameux Pierre Bladelin, maître d'hôtel du Duc de Bourgogne, avec sa niche polychromée, qui a été consciencieusement restaurée (ou plus tôt restituée), par le sculpteur brugeois De Wispelaere. L. C.

NOTICES ET DISCOURS. *Charles Blanc, Paul Baudry, Jean Alaux, Antoine Barye.* Discours par Eug. GUILLAUME, in-8°. L. Henry-May, Paris.

Quoique l'art contemporain, surtout dans ses manifestations profanes, ne relève guère de nos études, nous signalons volontiers ces biographies de quatre maîtres d'élite, qui ont soutenu par leurs œuvres tout au moins la dignité de l'art, laquelle est de tous les temps et de tous les styles.

La notice sur Ch. Blanc fournit à son successeur au Collège de France l'occasion d'exposer ses idées sur l'enseignement de l'esthétique, cette science toute récente que l'Allemagne a créée comme science particulière, dont Baumgarten fut le premier initiateur dès 1875, Winckelman et Lessing les apôtres, et dont Kant (1), Fichte, Schelling et Hegel (2) ont été les premiers docteurs. En France, lorsque V. Cousin commença, en 1817, à s'occuper de la philosophie du Beau, ce fut une grande nouveauté. Jouffroy (3) fut réduit à

1. Kant, *Critique du jugement.*
2. Hegel, *Leçons d'esthétique.*
3. Jouffroy, *Cours d'esthétique.*

professer l'esthétique dans une chambre. Ch. Levêque y toucha avec plus de succès, mais passagèrement (1). C'est à l'École des Beaux-Arts que l'esthétique prit pour la première fois en France, une place digne d'elle en tête du programme des cours. Enfin elle eut une chaire publique au Collège de France, et ce fut Charles Blanc qui y monta en 1878.

Dans la notice sur Paul Baudry l'auteur exprime ses aspirations en fait de renouvellement des traditions nationales par le sentiment moderne. Dans celle d'Antoine Barye, il affirme l'union nécessaire de la science et de l'art et fait l'apologie de l'anatomie, qui inspirait tant de répugnance à Ingres. Il y a là les éléments d'une controverse que nous ne voulons pas ouvrir.

L. C.

DIMANCHES ET FÊTES CHOMÉES, par M. GUERLIN. Broch, Amiens, août 1898.

Le titre de cette brochure fut le sujet d'une lecture faite par le Président des *Antiquaires de Picardie* à la séance publique de décembre. Comment s'amusaient les ancêtres de nos confrères Picards ?

Leurs fêtes étaient avant tout religieuses, et rehaussées surtout par les processions ; mais ils faisaient aussi la part du plaisir.

Au XVIIe siècle les jours chômés étaient devenus moins nombreux et les processions moins pittoresques ; les enfants n'avaient plus la joie d'y voir figurer les fameuses *papoires*, ces deux monstres dont on leur racontait encore la légende à faire frémir. Il y avait la procession de la Fête-Dieu, celle des Rameaux, celle de l'Ascension, celle du 25 septembre pour fêter le départ des Espagnols, celle du 12 août rappelant l'expulsion des Anglais, les deux processions de saint Sébastien, etc.

Puis il y avait les pèlerinages locaux à S. Jean-Baptiste, à S. Acheul, à S. Firmin, à Ste Marguerite, à S. Vaast, à S. Julien d'Hamencourt, et N.-D. des Vertus, etc., etc. et les fêtes patronales des villages picards.

L'auteur, parcourant toute la banlieue d'Amiens, y évoque les souvenirs des promenades du temps jadis et de ses sites charmants, riches de souvenirs historiques, d'aimables coutumes et de jolies traditions : les parties de barquette à la Voirie, les promenades à la borne de Camon, à l'Agrappin, au Pré Porus, à la *Hotoie*, « où communément l'on faisait jeux et esbattements », et qui devint avec le temps une promenade publique remarquable. Son histoire méritait d'être esquissée. Elle avait une rivale dans la promenade d'Etouvy du *Pinceau*, où était le « lavoir aux Dames » ; il y avait aussi le *jardin du Roi*, qu'un prédicateur appelait en 1707 le jardin du Diable.

La *Fontaine d'Amour* attirait la jeunesse ; le *Chemin de ronde* prêtait ses prés ombragés aux promeneurs, ainsi que le « *Boulevard de mail* », etc.

Qu'étaient les jeux d'alors ? Le canotage était en honneur ; le *mahonnage*, ce combat violent, disparaissait à peine au cours du XVIIIe siècle, la *chole*, plus anodine, était en grande vogue, ainsi que la *paume* autrement gracieuse que notre tennis. Pour réaliser les vœux ardents formulés par les régénérateurs de notre jeunesse, il n'y aurait qu'à retourner cent ans en arrière. Déjà beaucoup d'usages naïfs étaient tombés. Morte la fête des fous, morts les Mystères, pour faire place au théâtre moderne dont M. Guerlin raconte les débuts, avec ceux de l'Académie des Beaux-Arts.

Voilà l'histoire locale envisagée sous un point de vue assez neuf et plein d'intérêt pour un assez large public. Bien d'autres villes fourniraient matière à une étude aussi attachante, à condition toutefois qu'il se trouve, pour la faire, un écrivain aussi aimable que M. Guerlin.

LES PLAFONDS PEINTS DU MUSÉE DE METZ, par WICH-SCHMITZ. — In-4° 16 pp., 6 pl. et gravures dans le texte. — Dusseldorf, Schwann.

Une peinture de plafond plat du moyen âge est une chose assez rare ; un ouvrage de ce genre datant de la belle époque du XIIIe siècle, cela devient d'un vif intérêt. Mais, chose peut-être unique, nous sommes ici en présence d'un spécimen du genre profane et d'ailleurs complet et superbe. Ce curieux plafond a été découvert inopinément dans un immeuble entièrement modernisé, dans la salle du rez-de-chaussée de l'école supérieure de demoiselles.

Le plafond, en chêne, est relativement grossier, formé d'ais inégaux sur solives inégalement espacées. Les faces des solives sont ornées d'un couronnement de feuillages ou de séries de fleurettes. Les planchettes (assemblées à grain d'orge), sont ornées de médaillons contigus remplissant l'entrevou, et contenant des animaux fantastiques d'une extrême variété, qui se détachent en ocre sur fond vert-gris : les bestioles élégantes, rechampies de noir, sont dessinées avec beaucoup de liberté et d'élégance.

M. l'architecte W. Schmitz reproduit cette œuvre

1. Ch. Levêque, *La science du Beau, ses applications et son histoire*. Paris 1872.

de haut intérêt en des planches remarquablement soignées et claires, de manière à ne nous laisser rien perdre pour ainsi dire, de cette précieuse découverte. On doit le féliciter vivement de sa publication éminemment utile pour les artistes et intéressante pour les érudits.

L. C.

ALSEMBERG, par l'abbé P. CUYLITS. Bruxelles, Lyon-Claesen, 1898.

Gracieuse plaquette, éditée avec luxe, écrite avec érudition et surtout dans un style élégant, illustrée d'une fort belle vue de cette église, qui est un des joyaux de l'art brabançon. Les murs du chœur furent achevés en 1395, les voûtes en 1468; la tour, connue sous le nom de *tour couronnée*, à cause d'un détail de la flèche, reçut sa croix terminale en 1527. Dès 1480 l'église possédait un beau jubé; la chaire de vérité, conservée au Musée de Bruxelles, est un spécimen rare, pour l'époque, de ce meuble ecclésiastique. Des vitraux donnés par les ducs de Bourgogne, un remarquable trésor et surtout une Vierge romane, telle est la richesse de la gracieuse et noble église. La madone, en charme d'Hongrie est sans doute un don de la duchesse Sophie, comme celle de Hal.

L. C.

L'ORNEMENT MORTUAIRE DE SAINT-NICOLAS EN HAVRÉ A MONS, par l'abbé L. Marsaux. Broch. illustrée Caen, Delesques, 1898.

Notre collaborateur, le chanoine Marsaux, rend de grands services à la science archéologique par ses intéressantes notices sur le mobilier liturgique. Il explore autour de lui (dans un vaste rayon) des régions souvent négligées par les chercheurs, et quand il a déniché quelque objet digne de ses études, il le décrit d'une maniere complète et méthodique ; la pièce entre absolument documentée parmi les matériaux les plus sûrs de la science archéologique.

Ainsi fait-il pour l'ornement liturgique de Mons, bien connu, il est vrai, des érudits du terroir, parmi lesquels se distingue Madame A. Le Tellier, mais qui méritait une notoriété plus large. Avant de décrire cette remarquable série de broderies funèbres, il rappelle à grands traits l'histoire du mythe de la Danse macabre, étudiée par l'abbé Dufour, Gabriel Peignot et Langlois [1]. Il établit qu'elle n'a rien à voir avec les légendes païennes telle que celle qui historie le gobelet du trésor de Boscoreale au Louvre ; puis il passe à la description du friand morceau qu'il s'est donné pour objectif.

L. C.

1. LANGLOIS, *Essai historique, philosophique et pittoresque de la Danse des morts*.

Périodiques.

ZEITSCHRIFT FUR CHRISTLICHE KUNST.

D'UN intéressant travail sur *Un Groupe d'autels portatifs à volets en ivoire du XIVe siècle*, M. Hans Semper conclut que tous ces objets appartiennent à une même école, très probablement française, mais en aucun cas italienne, et qu'ils furent exécutés à la fin du XIIIe ou au commencement du XIVe siècle (en Champagne ou en Bourgogne), par des artistes subissant l'influence flamande.

M. le chanoine Schnütgen étudie un curieux ustensile en bois sculpté de l'époque romane, servant à quêter dans les églises (les objets de ce genre semblent n'avoir été usités que dans les pays du Nord), conservé au Musée national de Stockholm, ainsi qu'un non moins curieux objet en fonte, en forme d'animal, servant à la fois d'aquamanile et de flambeau et datant probablement du XIIIe siècle, acquis récemment par le même Musée.

Les Livres d'Heures du cardinal Albert de Brandebourg, tel est le titre d'un article du P. Beissel ; il concerne : son bréviaire, conservé à Cassel ; son missel magnifiquement enluminé par Nicolas Glockendon, en 1524 et conservé à la bibliothèque d'Aschaffenbourg ; enfin, un livre de prières existant à Modène, et orné, par le même Glockendon et d'autres artistes, de miniatures dont le P. Beissel donne la description.

ZEITSCHRIFT FUR BILDENDE KUNST (n° de juillet).

M. W. Weisbach publie, comme contribution à l'histoire de l'école de peinture de Nuremberg, diverses observations et découvertes personnelles touchant Hans Pleydenwurff et ses prédécesseurs. C'est d'abord l'attribution au premier d'un panneau représentant la Vierge avec l'Enfant couronnée par des anges et accompagnée d'un saint et d'une sainte, qui se trouve dans l'église de Szczepanow, en Galicie ; puis l'auteur étudie un des principaux artistes qui précédèrent Pleydenwurff : celui que M. Thode désigne sous le nom de Maître de l'autel Lœffelholtz (1453) ; il lui attribue les deux fragments de retable : *L'Adoration des Mages* et *L'Annonciation*, conservés

dans le chœur de l'église Saint-Laurent à Nuremberg, ouvrages que M. Thode regardait comme œuvres de Pleydenwurff ; ensuite, un *Couronnement de la Vierge*, conservé au Musée national de Munich ; enfin, d'accord en cela avec M. Thode, les *Scènes de la vie de sainte Catherine* de l'église Saint-Laurent de Nuremberg, toutes œuvres qui décèlent l'étude et l'influence des Flamands.

FÉDÉRATION ARTISTIQUE.

Livraison d'août 1898.

Charles Gounod. La nature et l'art. — Edgar Baes. Les secrets du pittoresque. — Édmond Louis. L'école St-Luc de Bruxelles. — Fly. Exposition d'art flamand à Crefeld. — Eugène Guillaume. Dante, considéré comme artiste. — Edmond Louis. Les expositions. — L. Abry. Les expositions d'art en Belgique. — V. D. Les grotesques de Ferrare. — L. Maeterlinck. Un Van Eyck inconnu.

Livraison de septembre 1898.

Edgar Baes. Le jugement artistique. — L. Maeterlinck. Le triptyque de Watervliet.

ART MODERNE.

Août 1898.

Edmond Picard. L'église de Fantoft. — Vasari. Sandro Botticelli. — Jules Destrée. Notes sur les primitifs italiens : Benozzo Gozzoli. — L. Maeterlinck. Portraits gaulois faits par des Etrusques (IVe siècle avant notre ère).

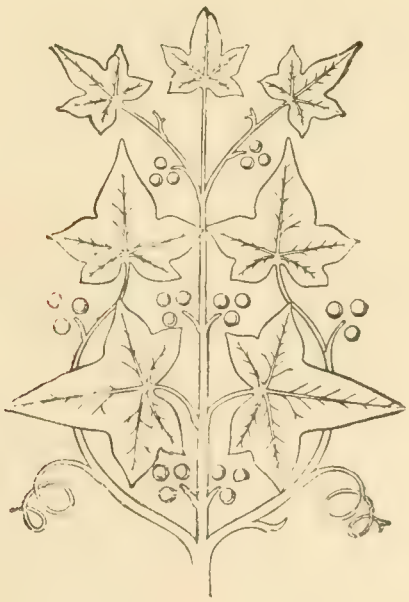
Septembre 1898.

Octave Maus. Ambierle-en-Forez : Un retable flamand du XVe siècle. — Edmond de Bruijn. Une statue de Madone, au Sart (Liége).

REVUE BÉNÉDICTINE.

Septembre 1898.

Notons un article de Dom Laurent Janssens : *Principes d'art religieux;* discours prononcé au congrès eucharistique de Bruxelles.



Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts [1].

France.

* Albia christiana, nos d'avril et mai.

Barbier de Montault (X.). — Les pyxides de Gimel. — In-8°, gr. Tulle, imp. Crauffon.

Berger (P.). — L'église du Saint-Sépulcre, sur la mosaïque géographique de Madaba. — In-8°, ill. Paris, imp. Nat.

Bourges (G.). — Le monument triomphal de Cavaillon. — In-8°, pl. Avignon, Seguin.

Bousrez (L.). — Le donjon et le chateau de Montbazon. — In-8°. Tours, Bousrez.

* Bulletin et mémoires de la société historique et archéologique de la Charente. Année 1895. — In-8°, de CI-511 pages. Angoulême, Coquemard, 1896.

* Clausse (G.). — Les monuments du Christianisme au moyen age. Les marbriers romains et le mobilier presbytéral. — In-8°, 75 dessins. Paris, Leroux.

Collection des meubles anciens des musées du Louvre et de Cluny, relevés d'après les originaux, par Bajot, 2e série.— 50 pl. in-f°. Paris, Schmid.

Charvot (E.). — Causerie artistique. Les origines de la peinture française. — In-8°. Moulins, Auclaire.

Colleville (Vte de). — Abécédaire d'architecture ancienne. — Petit in-8°. Paris, Biblioth. de l'Association.

Cook (H.-F.). — Trésors de l'art italien en Angleterre. Le carton de Léonard de Vinci a la Royal Academy. — Gr. in-8°, 5 grav. Paris, G. Petit.

Delassus (H.). — Iconographie de la basilique de Notre-Dame de-la-Treille et Saint-Pierre. — In 4°, à 2 col. Lille, Desclée, De Brouwer et Cie.

Dijon (H.). — Les peintures murales et les tapisseries de l'église de Saint-Antoine. — In-8°. Valence, Céas.

Enlart (C.). — L'Art gothique champenois dans l'ile de Chypre. — 16 pp. et 8 grav. (Extr. de la *Revue de la Champagne et de la Brie*, 1898.) Arcis-sur-Aube. L. Frémont.

Esquie (P.). — Vignole, Traité élémentaire d'architecture. — Grand in-4°, 76 pp. Paris, Ch. Schmid.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, soit ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

Eude (E.). — Études d'architecture en Portugal. De l'influence française dans le style manuélin. — In-8°, 3 pl. Paris, Imp. nationale.

Ferotin (D.). — Histoire de l'abbaye de Silos. — In-4°, 2 plans, 17 pl. Paris, Leroux.

Fillet. — Le mobilier au moyen age dans le sud-est de la France. — In-8°. Paris, Imp. nationale.

Fouéré-Macé. — Les vitraux de l'église abbatiale de Lehon. — In-8°. Rennes, Caillière.

Gélézeau (L'abbé C.).— Monographie du chateau de Dercie (Charente-Inférieure). — In-8°. La Rochelle, Pie.

* Guerlin (R.). — Dimanche et Fêtes chomées. — Broch. Amiens.

* Guibert (L.).— La maison Nivet a Limoges.— — In-8° de 15 pages, avec une phototypie. Limoges, Ducourtieux.

* Le même. — Les évêques de Limoges et la Paix sociale. — In-8° de 19 pages. Limoges, Ducourtieux.

Herluison (H.). — Peintres verriers orléanais. Documents extraits des minutes notariales de Beaugency, communiqués par MM. Adam et Blondel. — In-8°. Orléans, Herluison.

Janvier (A.), Enlart (C.). et Roux (J.). — Picardie historique et monumentale. N° 4. Arrondissement d'Amiens, Cantons de Poix, Villers-Bocage et Boves. — In-4°, fig. Paris, A. Picard et fils.

J.-L. — Les vitraux de l'église abbatiale de Saint-Laumer (fin), dans le *Le Loir-et-Cher* (Août 1897).

Jouy (E.) — Panneaux sculptés provenant de l'église des Chartreux de Bourgfontaine et de celle des Trinitaires de Meaux (XVIIe et XVIIIe siècles). — In-8°. Lagny, Colin.

Kruse (J.). — Notice et bibliographie des musées d'art de Suède.— In-8°. Besançon, Jacquin.

La petite sainte famille de Raphaël, Madonna piccola d'Isabelle de Gonzague. — In-16, 1 pl. Paris, D. Dumoulin.

La Sizeranne (Robert de). — Ruskin et la religion de la beauté. — In-16, Paris, Hachette.

Laval (J.). — L'église et la paroisse de Saint-Clément (Lorraine) peintures du XVe siècle découvertes en 1896 dans cette église. — In-8°, 9 grav. Nancy, A. Crépin-Leblond.

Les manuscrits de Léonard de Vinci de la Bibliothèque royale de Windsor. *De l'Anatomie :* Feuillets A, publiés par Théodore Sabachnikoff, avec

trad. en langue française, transcrits et annotés par Giovanni Piumati, précédés d'une étude de Mathias Duval. — Pet. in-fol. 34 pl. Paris, Rouveyre.

Leroy (E.). — Les vitraux de la collégiale Saint-Martin, a Champeaux en-Brie, restitués d'après d'anciens documents, et note sur l'église de Villiers-en-Bièvre (Seine-et-Marne). — In-8°. Paris, Imp. nationale.

Mantz (P.). — La peinture française du IXe siècle a la fin du XVIe siècle. Avec introd. par Olivier Merson. — In-8°, 123 grav. Paris, L.-H. May.

* **Marsaux** (L'abbé L.). — L'ornement mortuaire de Saint-Nicolas en Havré a Mons. — Broch. illustrée. Caen, Delesques.

Marsy (de). — Les dalles tumulaires de la Belgique. — In-8°, Paris, Picard.

Monvelle (A.). — Église Saint-Pierre de Cholet. — In-4°, 32 pp. Paris, Aulonier

* Mosaiques de ravenne, dans *Novissimum organon* (1898, 3me livraison.)

Nolhac (P. de).— Le Virgile du Vatican et ses peintures. — In-4°, 1 pl. Paris, C. Klincksieck.

* Notices et Discours, par *Eugène Guillaume, Charles Blanc, Paul Baudry, Jean Aloux, Antoine Barye.* — In-8°, L.-H. May, Paris.

Pacully (E.). — Le retable d'Oporto. — In-4°, 13 grav. 1 pl. Paris, Georges Petit.

* **Poncet** (L'abbé). — Monographie de marthod. — In-8°, de 455 pages. Moutiers, Cane.

Rondot (N.). — Bernard Salomon, peintre et tailleur d'histoires a Lyon au XVIe siècle. — In-8°, Lyon, Mougin-Rusand.

Le même. — Les peintures sur verre a Lyon, du XIVe au XVIe siècle. — Grand in-8°, pl. Paris, Rapilly.

Rouméjoux (A. de).— Deux églises du diocèse de Montauban antérieures a l'an 1000, dans le *Bulletin archéologique de la société de Tarn et Garonne*, 1er trimestre 1897.

Sabatier (Paul). — Speculum perfectionis seu S. Francisci Assisiensis legenda antiquissima. — In-8°, Paris, Fischbacher.

* S. Pierre transformé en abbé, dans le *Bulletin monumental* (1897).

* **Thiollier** (F. et N.). — Art et archéologie dans le Département de la Loire, ouvrage publié à l'occasion du 26e Congrès de l'Association française pour l'avancement des sciences. — In-8°, avec fig. dans le texte et planches en phototypie. Saint-Étienne, Théolier.

Allemagne.

Beissel (Le P. Steph.). — Mosaiques romaines du VIIe au IXe siècle, dans *Zeitschrift fur Christliche Kunst*, Xe année, 5e et 6e fasc. 1897.

Bellesheim (A.).— Histoire de l'église collégiale de Saint-Pierre de Lille, par Mgr Haut-cœur, dans *Literarischer Handweiser*. No 6, 1897.

Die Bau-und Kunstdenkmaeler des Herzogt. Oldenburg. I. Heft : Amt. Wildeshausen. — In-8° ill. et 12 pl. Oldenburg, G. Stalling.

Die Gemaelde-Galerie der kgn. Museum zu Berlin. Mit erlaeut. Text von J. Meyer et W. Bode. — Gr. in-f°, 10 fasc. grav. 6 pl. Berlin, Grote.

Effmann (W.). — Pupitre en bois sculpté de l'église de Kempers-sur-le-Rhin (1516), dans *Zeitschrift für christliche Kunst*, Xe année, 6e fasc. 1897.

Ehrenthal (M. von). — Fuhrer durch das kgn. historische Museum zu Dresden. — In-12 fig. et 1 plan. Durden, Warnatz und Lehmann.

Faulwasser (J.). —Die St. Katharinen-Kirche in Hamburg. — In-4°, 20 pl., 50 ill. Hamburg, Seitz Nachf

Hartel (A.). — Altaere und Kanzeln. Eine Sammlung von Aufnahmen aus den berühmtesten kirchen des Mittelalters und der Neuzeit. — In-fol. 90 pl. Berlin, B. Hessling.

Joseph (D.).—Les fresques du XIIIe siècle de l'hopital de la Leugemeete a Gand, dans *Repertorium fur Kunstwissenschaft*, XXe vol. 4 fasc. 1897.

Koch (A.) et **Sauvage** (F.)- — Flachornamente der Tyroler Gothik. Orig. Aufnahmen in natürl. Groesse und Farbe von Tischen, Thuren, u. s. f. — In-fol. 20 doubles pl. 4 p. de texte. Berlin, E. Wasmuth.

Schmarsow (A.).— Masaccio Studien. II. Masaccio's Meisterwerke. — In-8°, Album de 18 pl. Kassel, Fisher.

Schmitz (W.). — Die bemalten romanischen Holzdecken im Museum zu Metz. (Les plafonds peints du Musée de Metz). — In 4°, 6 pl. 3 grav. Düsseldorf, L. Schwann.

Schnütgen.— L'étoffe sassanide découverte dans la chasse de S. Cunibert a Cologne, dans *Zeitschrift für Christliche Kunst*, t. XI, 8e fasc., 1898.

Semper (H.).— Die Sammlung alttirolischen Tafelbilder in erzbischoefl. Klerikalseminar zu Freising. — In-8°, 34 grav. München, G. Franz.

Angleterre.

A Descriptive catalogue of the Maiolica and enamelled earthenware of Italy, the Persian and other wares in the Ashmolean Museum. — In-4°. Oxford, Clarendon Press.

Crallau (F.-A.). — Details of gothic wood carving : being a series of drawings from original work chiefly of the 14th and 15th Centuries, with explanatory notes. — In-4°. Batsford.

Hewlett (A.-J.). — An introduction to the study of the old Italian Masters in the National Gallery. — In-4°. Londres, Hibbert.

Italie.

Beccaria (G.). — Una pirateria e un inventario di stoffe veneziane del secolo XV. — In-8°. Palermo, Vena.

Biagini (E.). — Chiesa di San Francesco. Monografia storico-artistica. — In-8°, 6 pl. Lodi, Quirico e Camagni.

* Ephemerides liturgicæ. — In-8°. Rome, Desclée.

Franceschini (P.). — La tomba di Lorenzo dei Medici detto il Magnifico. — In-4°, 4 pl. Firenze, Baroni et Lastrucci.

Ghignoni (A.). — Illustrazione artistica della chiesa di San Dalmazzo in Torino, cappella di San Paolo. — In-4°, fig. Gênes, Fassicomo e Scotti.

Jacobsen (E.). — La regia Pinacoteca di Torino. — In-4°. Roma, Unione cooperativa.

* L'arte. — In-4°, Rome, Danesi, janv.-fév. 1898.

La tomba nella cathed. di Basilea dell' arcivescovo milanese B. Capra-cola, morto l'anno 1433, dans *Archivio storico Lombardo*, III (1897).

Morelli (G.) et Ivan Lermolieff. — Della Pittura italiana ; Studi storico-critici : La galleria Borghese e Doria Pamphili in Roma. Prima ed. Italiana, preceduta della biografia dell'autore (per G. Frizzoni). — In-4°. Milano, frat. Treves.

Nella terra di Bari. Ricordi di arte mediaevale. — In-4°, 70 pp. avec 127 photograv. dans le texte. Trani, Vecchi. Prix : fr. 2,00

Sacchi (Fed.). — L'organo della cattedrale di Cremona. — In-16. Milano, tip. G. Ricordi.

Urbini (Giulio). — Le opere d'arte di Spello. — In-4°. Roma, Danesi.

Waal (De). — Le jubilé de la fondation du Camposanto : inscription du cimetière d'Hippolyte, martyr, sur une lampe chrétienne, antiques ivoires chrétiens, dans *Römische Quartalschrift*, 1er-3e trimestres 1897.

Suisse.

Passionswerk, genannt der Oelberg in der katholischen Pfarrkirche zu Kreuzlingen bei Konstanz. Photogr. Aufnahme mit Text von Th. Mader. — In-4°, 30 pl. grand in-folio. Constanz, L. P. Sbhimmelwitz.

Autriche-Hongrie.

Deininger (I.). — Notes de voyage sur des monuments artistiques du Vintschgau (Tyrol), dans *Mittheilungen der K.K. Central-Commission*, t. XXIII 4e fasc. (1897).

Filarete (Antonio Averlino). — Tractat uber Baukunst, nebst seinen Buchern von der zeichenkunst und den Bauten der Medici. Zum ersten Male herausg. und bearb. von Dr Wolfg. von Oettingen. — In-8°, 15 fig. Wien, C. Graeser.

Gerlach (M.). — Todtenschilder und Grabsteine. 70 Blatt Lichtdr. Mit enim Vorwort von Dir. H. Bosch. — Gr. in-4°, 70 pl. Wien, Gerlach und Schenk.

Plazer (Th. von). — Le chateau de Neudenstein (Carinthie), dans *Mittheilungen der K.K. Central-Commission*, t. XXIII, 4e fasc. (1897).

Schmœlzer (H.). — Curiosités artistiques du Tyrol méridional : Piana, Pellizano, Ossana, dans *Mittheilungen der K.K. Central-Commission*, t. XXIII 4e fasc. (1897).

Russie.

Savvaitov (P.). — Opiusanie starinnykh russkikh utvarei, odjed. (*Description d'anciens vêtements russes.*) — In-8°, et pl. Saint-Petersbourg, Académie des sciences.

Turquie.

De Hamme (Liévin). — Guide indicateur des sanctuairrs et lieux historiques de la terre-sainte. — Quatrième édition revue, augmentée et enrichie de vues, de cartes et de plans nouveaux. Première, deuxième et troisième parties. — In-8°, XI-512, VIII-340 et VIII 366 pp., grav. cartes et plans. Jérusalem, imp. des PP. Franciscains.

Prix : fr. 10.

Suède.

Granberg (O.). — La galerie de tableaux de la reine Christine de Suède. — Grand in-8°, et 50 pl. Stockholm, Haeggstroem.

Belgique.

ANNALES DE LA SOCIÉTÉ D'ÉMULATION POUR L'ÉTUDE DE L'HISTOIRE ET LES ANTIQUITÉS DE LA FLANDRE. 6me série, tome I, année 1898.— Livraisons 1-3. — Esquisse historique sur le culte et les reliques de saint Bertulphe de Renty en l'église d'Harlebeke.

Auxy de Launois (Le comte Albéric d').— UNE PIERRE TUMULAIRE A WARELLES (près d'Enghien). — In-8°, Braine-le-Comte, Zech et fils.

Bethune (Le baron).—ÉPITAPHES ET MONUMENTS DES ÉGLISES DE LA FLANDRE AU XVIe SIÈCLE, d'après les manuscrits de Corneille Gailliard et d'autres auteurs. Deuxième partie : West-Flandre (partie méridionale). — In-4°, p. 177-296. Bruges, L. De Plancke.

Prix : fr. 10.

* **Cuylits** (L'abbé P.). — ALSEMBERG. — Bruxelles, Lyon-Claesens.

* **Flou** (Ch. de). — PROMENADE DANS BRUGES, illustrations de V. de Deyne. — Bénard, Liége.

INVENTAIRE ARCHÉOLOGIQUE DE GAND. CATALOGUE DESCRIPTIF ET ILLUSTRÉ DES MONUMENTS, ŒUVRES D'ART ET DOCUMENTS ANTÉRIEURS A 1830, publié par la Société d'histoire et d'archéologie de Gand. Fascicule VII. — In-8°. Gand, imprimerie N. Heins.

Chaque fasc., prix : fr. 3,50.

Kums (Ed.). — CATALOGUE DES TABLEAUX DE MAÎTRES ANCIENS ET MODERNES DES ÉCOLES FLAMANDE, FRANÇAISE, HOLLANDAISE, ETC., ET DES TAPISSERIES COMPOSANT LE MUSÉE FORMÉ A ANVERS. — In-4°, 172 pp. Anvers, imprimerie J.-E. Buschmann, 53 photo. hors texte.

Plettinck (L.). — FURNES ILLUSTRÉ. — In-8°, 128 pp., portraits, grav., plan de la ville hors texte. Furnes, D. Desmyter. Couverture illustrée.

Prix : fr. 2,50.

Van Kuyck (F.) et **Rooses** (M.). — VIEIL ANVERS. — Troisième livraison. In-folio. Bruxelles, Ed. Lyon-Claesen.

La livraison, prix : fr. 20.

Van Malderghem (J.). — DU POURPRE EN HÉRALDIQUE dans les *Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles*, 1898. — In-8°, 13 pp. Bruxelles, A. Vromant et Cie.

Prix : fr. 1,50.

Chronique. SOMMAIRE : ANCIENS MONUMENTS : Commission du Vieux-Paris ; églises St-Germain-des-Prés et St-Germain-l'Auxerrois ; église St-Médard ; église de Montluel ; basilique du Folgoët ; Musée de Cluny ; cathédrale de St-Dié ; St-Maur ; témoins et signes conventionnels dans les restaurations ; Citeaux. — BELGIQUE : Commission des Monuments ; restaurations. — NOUVELLES : Sacré-Cœur de Montmartre ; Varia. — CONGRÈS DE L'ART PUBLIC. — NÉCROLOGIE : Joseph Osterrath.

Anciens Monuments.

PARMI les missions que la Commission du Vieux-Paris s'est données, figure celle de faire exécuter les reproductions de toutes les curiosités archéologiques de la capitale, à mesure qu'elles sont destinées à disparaître, selon les nécessités des travaux de l'édilité parisienne.

La Commission va donc faire entrer bientôt dans les cartons du Musée Carnavalet diverses reproductions du plus haut intérêt, parmi lesquelles celles de la cour d'un hôtel de la rue de Varenne (n° 7) ; de la façade d'un autre hôtel de la même rue (n° 11) ; du marché du Cours-la-Reine, actuellement supprimé ; de la pompe à feu de Chaillot ; de la cour du Heaume, rue Pirouette ; d'un très bel hôtel Louis XIV, situé rue du Jour, n° 25 ; de la cour Renaissance de la maison formant l'angle des rues Pirouette et Mondétour ; de la salle des délibérations de l'Académie de médecine, rue des Saints-Pères ; du marché Saint-Germain ; de l'ancien collège Rollin, rue Lhomond, et enfin de deux cages d'escaliers triangulaires — uniques peut-être à Paris ! — appartenant aux numéros 46 et 50 de la rue Galande.

ON répare actuellement les deux plus anciennes églises de Paris : Saint-Germain-des-Prés, fondée par Childebert Ier, et Saint-Germain-l'Auxerrois, dont le fondateur fut Chilpéric Ier. A la première, c'est la flèche du clocher que l'on remet à neuf. Un échafaudage a été dressé au sommet de la tour et déjà une partie de la toiture d'ardoises est enlevée. Saint-Germain-des-Prés avait autrefois trois clochers ; deux, ceux qui s'élevaient aux extrémités du transept, furent démolis en 1821 parce qu'ils menaçaient ruine. Il reste les tours qui les supportaient. A Saint-Germain-l'Auxerrois on remet à neuf les clochetons et les gargouilles de la façade sur la rue des Prêtres, et l'on va terminer la corniche dont un tiers de la longueur était, depuis des années, caché par un petit mur de briques.

L'ANTIQUE et très curieuse église de Saint-Médard à Paris est en ce moment l'objet d'importants travaux de réfection.

Sur l'emplacement de l'église actuelle, jadis enfouie au milieu des hideuses bâtisses de la rue Mouffetard, s'élevaient, au début de l'histoire de Paris, les assises d'un temple monumental que les Romains, en venant camper sur les bords de la Bièvre, avaient dédié à Diane.

L'ÉGLISE de Saint-Barthélemy, à Montluel, près de Lyon s'est effondrée le 12 octobre. C'est à la suite des pluies survenues ces jours derniers que le mur s'est écroulé, entraînant dans sa chute la toiture et le plafond de la nef unique dans toute la partie comprise entre la porte principale et le chœur. L'église Saint-Barthélemy, de style roman très pur, datait du treizième siècle.

PAR suite d'un crédit accordé par la Commission des Monuments historiques, une grande activité règne en ce moment autour de la basilique de Notre-Dame du Folgoët, près de Lesneven (Notre-Dame du Bois du Fou), un des lieux de pèlerinage les plus fréquentés de Bretagne. La basilique du Folgoët, fondée ou reconstruite par Anne de Bretagne, est précédée de deux tours, dont l'une est surmontée d'une flèche gothique et l'autre, qui date du XVIe ou du XVIIe siècle, d'un toit à quatre pans. Devant le portail Ouest se trouvent les débris d'une croix érigée par le cardinal Alain de Coëtivy, dont on voit la statue en pierre par Michel Colombe. Le portique des Douze-Apôtres, qui se trouve au Sud, est décoré de sculptures admirables et de la statue du duc Jean V. L'intérieur se compose de trois nefs et d'un seul bras de transept, comprenant la Chapelle de la Croix et la Chambre du Trésor. Les cinq autels sont en ce granit couleur de fer nommé pierre de Kersanton (1). Sous le maître-autel jaillit une fontaine dont l'histoire se rattache à la fondation de l'église.

Le porche, très profond, est parallèle à la nef, et occupe en partie l'angle intérieur de l'équerre. C'est une disposition fréquente dans les églises bretonnes. La tour carrée reproduit le type national, dont la plus belle expression se rencontre à Saint-Pol-de-Léon, dans le clocher célèbre dit le Creisker.

1. V. Viollet-le-Duc, *Dictionn.-Art. autel.*

La plus précieuse parure de Notre-Dame du Folgoët est le jubé taillé dans le kersanton avec une délicatesse inouïe, au temps de la reine Anne. Le dur granit a été fenestré comme une vraie dentelle. On en trouve une représentation exacte dans l'ouvrage de Gailhabaud : *L'architecture du VIe au XVIe siècle.* La fontaine miraculeuse jaillit du pignon absidal, mais en dehors.

M. Léon Bourgeois, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, a officiellement annoncé qu'il avait apposé sa dernière signature au bas de la proposition qui va être soumise à la Chambre, pour que celle-ci puisse accorder, pour sa part, les fonds nécessaires à donner « au Musée de Cluny le dégagement mérité par sa splendeur ».

Ainsi se termine, à la satisfaction générale, une question intéressant au plus haut point la beauté de la ville de Paris et qui était engagée depuis de longs mois. On pourra désormais, comme le fait observer le *Journal des Débats*, de la rue des Écoles, admirer l'harmonieux ensemble de la vieille demeure abbatiale, ses murs crénelés couverts de chèvrefeuille, ses hautes toitures, ses lucarnes de pierre et la charmante tourelle qui abrite l'escalier. Pour la première fois, le jour va pénétrer dans les salles étroites où sont rassemblés tant d'objets d'art précieux, et l'on apercevra enfin avec un peu de recul cette imposante façade de la Sorbonne, que M. Nenot, comme on l'a dit, a bien construite, mais qu'il n'a jamais vue !

(Journal des Arts.)

LE *Bulletin* des Sociétés artistiques de l'Est annonce que M. Schuler, architecte en chef des monuments historiques, en dégageant le transept de la cathédrale de Saint-Dié des broderies de pierre qui le tapissaient, afin d'y placer le monument funéraire des évêques, exécuté par MM. Jules Carl et Valin, vient de reconnaître que ce transept était décoré de fresques anciennes assez bien conservées.

ON écrit d'Angers que des fouilles intéressantes se poursuivent à l'abbaye de Saint-Maur, sous la direction du P. de la Croix.

Dans la cour des cloîtres on a trouvé, avec des colonnes du XIIe siècle et un pavage fleurdelysé du XIIIe, d'importants vestiges de l'époque gallo-romaine. On a relevé de curieuses inscriptions. Les fouilles ont également mis à jour un squelette d'abbé portant encore l'anneau au doigt, et un sarcophage de l'époque mérovingienne.

(Chron. des arts.)

AU Congrès de l'*Art public* dont il est question plus loin, M. Naef, architecte à Château de Chillon, s'occupant de la restauration des monuments historiques, a proposé la solution suivante:

Adopter pour les monuments historiques, de quelque nature qu'ils soient et que l'on restaure, les trois signes conventionnels et internationaux suivants. (Ces signes, très simples, seraient inscrits sur toutes les parties moulurées, sculptées, peintes, appareillées,... etc., *qu'il est indispensable* de refaire, de restaurer ou de créer.)

1° *La date* et le signe conventionnel : R. F. S. (Restauration en fac-simile), pour les parties remplacées, restituées et reproduites *exactement d'après le modèle original.* (Par ex : *R. F. S. 1898.*)

2° *La date* et le signe conventionnel : R. L. (Restauration libre), pour les parties *restaurées librement d'après des modèles analogues.* (Par ex : *R. L. 1898.*)

3° *La date seule* pour les parties de création *entièrement moderne.*

N. B. — *Ces signes sont définitivement adoptés et sont de règle pour tous les monuments historiques que l'on restaure dans le canton de Vaud (Suisse).*

Cîteaux. — On annonce que les PP. Trappistes viennent d'acheter l'abbaye de Cîteaux (Côte-d'Or). Après avoir servi d'habitation de plaisance, puis de phalanstère, l'abbé Rey la transforma en un pénitencier pour jeunes détenus. Cîteaux va renaître en une de ces maisons laborieuses que l'on nomme des Trappes, en France, du nom de l'abbaye de Notre-Dame-de-la-Trappe dans l'Orne, et qui sont en réalité des maisons de l'Ordre primitif de Cîteaux.

De l'ancien monastère il ne subsiste presque rien, l'église a disparu entièrement et ses monuments sont détruits ou dispersés. André Arnoult en a retracé la fin en ces termes.

« A la fin du XVIIIe siècle, sous le dernier abbé général, François Trouvé, une reconstruction presque générale du vieux Cîteaux fut résolue, et l'architecte Nicolas Lenoir, dit le Romain, parce qu'il était allé à Rome, fit les plans d'un ensemble si colossal, qu'aucune autre abbaye française n'aurait offert une telle agglomération de bâtiments. Mais on sacrifiait sans remords les anciens cloîtres, la salle du chapitre général où s'étaient faites toutes les

élections des abbés généraux depuis des siècles, l'infirmerie ou salle des morts, le moyen âge très réaliste appelait les choses par leur nom, et qui était un immense vaisseau à trois nefs, enfin on coupait les deux premières travées de l'église à laquelle, en revanche, on ajouterait une façade à ordres superposés et un sanctuaire demi-circulaire dans le goût de 1770. De ce projet gigantesque un cinquième environ fut réalisé, cette grande façade de 80 mètres de long, environ, qui nous frappe par ce caractère de grandeur monumentale que, même à leur déclin, les anciens Ordres monastiques ont su imprimer à leurs cendres. »

Le distingué correspondant du *Journal des Arts* ajoute :

« Les RR. PP. Trappistes relèveront-ils l'église ? Certes, ils ne pourront nous rendre les pierres que vivifiaient tant de souvenirs, les monuments disparus, ce sol fait de la plus noble poussière humaine, puisque Cîteaux était le Saint-Denis de la première maison ducale de Bourgogne, la maison capétienne. Mais j'imagine qu'ils se plairont à nous offrir une image, amoindrie peut-être, reconnaissable cependant par le style et le plan, de l'église qui avait été dédiée le 17 octobre 1193. Les documents conservés aux archives de la Côte-d'Or nous permettent de décrire à peu près, comme s'il existait encore, l'édifice détruit il y a un siècle.

« Selon la rigueur des principes cisterciens, l'église n'avait pas de portail, la façade n'était que le pignon occidental avec un porche bas, d'abord ouvert, fermé par l'abbé Nicolas Boucherat en 1584, et dont le type se retrouve dans l'église de Pontigny (Yonne), la plus grande église cistercienne qui soit en France ; là, en dehors, étaient les tombeaux des ducs fondateurs de Cîteaux ; au trumeau de la porte unique, une statue de la Vierge, patronne de toutes les abbayes cisterciennes.

« L'église, que couronnait une haute flèche de transept ajoutée au XIVe siècle,— dans la rigueur primitive, l'Ordre ne permettait pas les clochers, — avait trois nefs divisées en neuf travées, avec transepts développés et abside carrée. La longueur en œuvre était de 95 mètres, aucune église du département ne présente ces proportions. Le transept et l'abside étaient ourlés de petites chapelles carrées, disposition toute cistercienne, la nef centrale avait 19 mètres de haut, les collatéraux 9 ; le style, très simple, était celui de la fin du XIIe siècle ; aucun ornement, si ce n'est quelques feuilles d'eau faisant la corbeille aux chapiteaux. Pas d'autres verrières ornementales que des grisailles où le décor consistait simplement dans le réseau de la sertissure de plomb ; on voit à Pontigny des vitraux de cette sorte anciens et modernes, ces derniers, fort habilement imités des premiers [1]. Il n'y avait pas de triforium, c'était, en un mot, et à part la disposition carrée de l'abside, toute l'austérité qui fait le caractère de Pontigny. Et encore, l'église plus ancienne de Fontenay, près Montbard, dépasse-t-elle en puritanisme cistercien Pontigny et Cîteaux. »

L'auteur de ces notes veut bien nous promettre des renseignements spéciaux sur le même sujet.

Belgique.

La Commission royale des Monuments. — Depuis près de trente années les membres de cette Commission ne s'étaient plus réunis en séance plénière. Ils ont interrompu le 8 de ce mois la prescription trentenaire, sous la présidence d'honneur du Ministre des Travaux publics et des Beaux-Arts et la présidence effective de M. Ch. Lagasse de Locht, Directeur des bâtiments civils.

M. De Bruyn, Ministre de l'Agriculture, des Travaux publics et des Beaux-Arts, a prononcé le discours d'usage. Nous nous proposons d'insérer dans notre prochaine livraison l'intéressante allocution ministérielle.

M. Lagasse a émis le vœu légitime de voir les réunions générales de la Commission se renouveler annuellement.

Un membre correspondant, M. le prof. de Ceuleneer, a provoqué, par d'opportunes observations, d'intéressantes déclarations de M. le Président Lagasse.

En Belgique on sait à quel rôle passif ont été réduits les Comités des membres correspondants dans les provinces. Généralement ils font peu de chose, par la raison que l'on ne fait guère appel à leur science et à leur dévouement. Il arrive qu'ils sont convoqués aux inspections des membres effectifs dans leur province, à l'effet « de les assister » dans l'examen de questions dont ils ignorent complètement les antécédents administratifs. On comprend que, dans ces conditions, leur rôle ne peut être d'aucune utilité.

D'après des renseignements que nous tenons de l'obligeance de M. le président de la Commission royale, le règlement organique aurait été jadis mal interprété. Il stipule que les membres correspondants sont chargés non seulement de fournir à la Commission centrale les renseignements et éclaircissements qu'elle demande et de l'assister dans les inspections locales, mais les autorise aussi à user de leur initiative pour lui soumettre des propositions et lui communiquer des faits qui concernent l'objet de sa mission.

Les collèges provinciaux de correspondants peuvent et doivent être convoqués par leur président (qui est le Gouverneur de la province) chaque fois que celui-ci le juge utile pour la bonne expédition des affaires dont la solution appartient à la Commission centrale. Les réunions des comités provinciaux doivent avoir lieu au moins tous les trois mois, et plus souvent en cas d'utilité. Le Gouverneur a toute faculté de convoquer son comité quand il le juge opportun, soit de son autorité, soit à la demande de la Commission centrale.

Comme l'a dit M. Lagasse, les membres correspondants sont particulièrement à même d'apprécier les besoins locaux de leurs provinces ; ils connaissent d'une manière approfondie l'histoire et la richesse de la région où ils habitent.

1. A Chartres, près de l'entrée de la Sacristie, il y en a deux très intéressants.

Il est bien entendu que le rôle des correspondants ne peut être que consultatif, tandis que le collège des membres effectifs a seul le droit de prononcer entre les projets présentés et les critiques qui leur sont faites par les premiers.

IL y a plus de dix ans que la *Revue de l'Art chrétien* (1) a entretenu ses lecteurs de l'achèvement de la tour de Saint-Rombaut à Malines. A cette époque *The Builder* de Londres donnait, d'après un plan ancien, une vue représentant achevée la tour colossale. Antérieurement, en 1862, feu Reichensperger, parlant des travaux de la cathédrale de Cologne, appelait de tous ses vœux la continuation des travaux à la tour de Saint-Rombaut et son achèvement.

Depuis quelque temps il est sérieusement question de donner suite au vœu émis alors au Congrès de Malines, et les études de M. l'architecte Hubert sur les anciens dessins conservés à Mons, que nous avons également fait connaître (2), ont donné un nouvel élan aux promoteurs du projet, considéré jadis comme chimérique. Le Congrès de Malines de 1897, à son tour, a chaudement recommandé l'exécution de ce projet. Nous rappellerons, de notre côté, ce que nous disions naguère. Il serait digne d'un pays prospère comme la Belgique de reprendre l'œuvre grandiose commencée en 1452 et interrompue vers 1530. On voit encore, à la station de Malines, la colonne qui marqua longtemps le centre du réseau des chemins de fer belges. L'avenir devrait montrer la flèche de Saint-Rombaut comme l'emblème du siège archiépiscopal, centre religieux de la catholique Belgique...

On sait que cette tour, qui devait, d'après les plans primitifs, s'élever à une hauteur de 160 mètres, ne mesure actuellement que $97^{m}30$.

A différentes reprises des architectes ont examiné la question de l'achèvement de cette tour, mais tous semblent avoir reculé avant de l'entreprendre. Depuis quelques années, M. le chanoine Van Caster, président de la Société archéologique de Belgique, a voulu de son côté examiner la possibilité de réaliser ce projet ; il y est favorable, et un premier succès semble devoir encourager les efforts qu'il continuera sans doute dans le même sens.

Les plans dressés par M. Van Boxmeer, architecte de la ville, ainsi que le rapport très étudié et très documenté qui les accompagne, établissent que cet immense travail, considéré jusqu'ici comme impossible, pourra au contraire très bien se faire.

Il est à espérer que le gouvernement aura à cœur d'encourager la grandiose entreprise.

UNE croix triomphale et deux statues en bois, fort anciennes, ont été découvertes, il y a quelques mois, dans l'église de Renaix. Ces objets possèdent une réelle valeur artistique et archéologique. La croix mesure 5 mètres et les statues $1^{m}25$ de hauteur. Cette croix est encore intacte et ne demande que de minimes réparations. L'extrémité de chacune des branches se termine par un motif trilobé et, de plus, est ornée des attributs évangélistiques sculptés dans des médaillons carrés de $0^{m}35$ de côté. Au-dessus de la tête du Christ se trouve un motif d'ornements ogivaux, parfaitement conservé.

D'après l'avis des délégués de la Commission royale des Monuments, les statues et le Christ sont plus anciens que la croix, et celle-ci date de la fin du XVe siècle. Un subside est demandé par moitié aux départements de la Justice et des Beaux-Arts pour la restauration de ces objets d'art.

ON vient de mettre en adjudication les travaux d'achèvement de l'église de Machelen, un des plus jolis édifices du XVIe siècle aux environs de Bruxelles.

L'église a été, en 1885, l'objet d'une restauration assez soignée. Le travail qu'on va exécuter aujourd'hui en sera le complément. La tour massive, si peu en harmonie avec le reste du monument, disparaîtra. La construction de la nef, amorcée, il y a trois siècles, sera reprise dans le style du chœur et l'édifice, déjà si remarquable, deviendra un véritable joyau.

L'HOTEL de ville de Binche, la collégiale Saint-Ursmer et la chapelle de l'ancien cimetière, sont en pleine restauration, sous la direction de M. l'architecte Langerock, de Louvain.

M. Langerock, avec le peu de documents qu'il possédait, a su, dit la *Chronique des travaux publics*, rendre à l'hôtel de ville son ancienne splendeur classique. Il a tenu à reconstituer entièrement l'ancien édifice avec les mêmes matériaux et dans les mêmes conditions qu'anciennement.

A la collégiale Saint-Ursmer, la vieille sacristie fait place à une gracieuse construction dont

1. Année 1887, p. 136.
2. N° de juillet 1887.

le style est en rapport avec le reste de l'édifice. Le chœur et la chapelle du Saint-Sacrement subsistent également avec restauration complète.

La chapelle de l'ancien cimetière, avec ses boiseries gothiques et ses dalles funéraires si curieuses pour l'archéologie, est en train de subir également une restauration intelligente.

Nouvelles.

L'église du Sacré-Cœur de Montmartre. — C'est le 16 juin 1875 que fut posée la première pierre de la basilique du Sacré-Cœur. Il y a donc vingt-trois ans que l'on travaille à l'édification de ce monument, et il s'écoulera encore quelques années, avant qu'il soit complètement achevé.

Un rédacteur de la *Liberté* a interrogé sur l'avancement des travaux M. H. Rauline, qui a succédé au regretté Abadie.

« Nous travaillons beaucoup, en ce moment, a dit M. Rauline, car nous voulons terminer le dôme pour le mois d'avril 1900. Nous sommes arrivés aux deux tiers de la coupole ; nous atteindrons le sommet vers le mois d'août de l'année prochaine et nous n'aurons plus alors qu'à placer la croix de pierre qui couronnera l'édifice et marquera la fin des travaux extérieurs de l'église proprement dite. Je dis bien « extérieurs », car il faudra procéder ensuite à la décoration intérieure de la coupole, et comme la partie sculpturale est fort importante, cela nous prendra bien cinq ou six mois. Le grand plancher établi à la base du dôme ne disparaîtra que dans les premiers mois de 1900 : on pourra alors seulement juger de l'ensemble de l'édifice.

« L'impression sera absolument différente de celle que l'on éprouve maintenant, car l'église recevra la lumière par vingt baies vitrées, hautes de cinq mètres, larges de un mètre quatre-vingts, disposées sur tout le pourtour du dôme, et cette grande clarté mettra en valeur toutes les parties de l'église. La coupole aura intérieurement une hauteur de cinquante mètres, et extérieurement une élévation de quatre-vingt-trois mètres ; c'est vous dire qu'elle produira, vue du dehors ou du dedans, le plus grand effet.

« Mais le monument ne sera pas encore terminé à cette époque ; il restera à édifier le campanile, tour de cent mètres d'élévation, qui se dressera à gauche de l'église et dont la construction durera environ deux ans et demi. Il faudra ensuite penser à la sacristie et au presbytère, pour lesquels un vaste terrain est réservé à droite du monument. Je me propose d'édifier, au-dessus ou près du presbytère, une tour peu élevée pour y loger la *Savoyarde*, car il n'est pas possible d'installer cette énorme cloche dans le campanile. Vous savez qu'une cloche mise en branle développe deux fois et demie son poids ; donc la *Savoyarde*, qui pèse 27000 kilos, developperait, une fois lancée à toute volée, un poids de 70000 kilos. Il ne serait pas prudent de mettre à une telle épreuve une tour cependant construite très solidement. Le campanile est plutôt fait pour recevoir un carillon. »

Les frais de la construction s'élèvent aujourd'hui à 24 millions et demi. Il faudra encore 800,000 fr. pour achever le dôme, et quelques millions pour la coupole, le presbytère, etc. On arrivera donc à la somme de 30 millions qu'avait prévue et annoncée le cardinal Guibert.

D'AUTRE part, on se dispose à placer dans le transept Nord de la cathédrale d'Angers la statue de Mgr Freppel, de Falguière.

L'éminent prélat est représenté couché dans les larges plis d'une chape; la tête porte la mitre et repose sur un coussin. La ressemblance est parfaite et le monument sera d'un bel effet.

M. Didron vient de recevoir la commande d'une verrière à toute coloration et dans le style de la fin du XIIIe siècle, pour la grande fenêtre à meneaux du transept méridional de l'église cathédrale Saint-Bénigne de Dijon. Cette fenêtre n'a pas moins de 10 m. 50 de hauteur sur 5 m. 50 de largeur et offre environ 40 m. de surface vitrée. En souvenir de la première cathédrale de Dijon, qui était dédiée à saint Étienne, la verrière représentera, dans la partie inférieure, la lapidation du premier martyr, et au-dessus, les cieux ouverts, les patriarches et les prophètes. A l'angle de droite, au bas, on verra agenouillé le donateur, Mgr Oury, évêque de Dijon, archevêque nommé d'Alger. Ce vitrail très important ne pourra être terminé et mis en place qu'au printemps de 1899.

AU cours de fouilles faites à Kingston-Baths (Angleterre), on a découvert une crosse en plomb du VIIe siècle. Elle a un diamètre de 80 millimètres et porte les noms des quatre évangélistes avec une inscription latine.

Boîtes à hosties. — Un de nos collaborateurs écrit à la *Correspondance historique et archéologique :*

Le Musée de Dijon possède trois boîtes cylindriques en ivoire, provenant du trésor de Clairvaux, qui sont classées sous les n°s 1,460, 1,461, 1,462. Les deux premières sont du XIIIe siècle, et la dernière date du XIVe. Elles sont inscrites « sous la dénomination de *Toilettes des duchesses de Bourgogne* ». M. Chabeuf, qui publie la troisième, proteste contre cette fausse « destination » (*Revue de l'Art chrétien*, 1898, p. 227-228), mais il ne propose aucune solution, si ce n'est que ce sont des objets religieux. J'irai plus loin : on peut soutenir, avec les anciens inventaires, qu'elles servirent de *boîtes à hosties*, non pour la

réserve eucharistique, mais pour la conservation des *pains d'autel*, ainsi nommés parce qu'ils étaient affectés liturgiquement au sacrifice de la messe.

X. B. DE M.

Colombe eucharistique. — Le monastère bénédictin de Silos, à 15 lieues de Burgos, sera désormais bien connu grâce aux travaux de D. Férotin (1). Notre collaborateur D. Roulin aura aussi contribué pour sa part à en faire apprécier le trésor malheureusement dispersé. Il nous a donné la description du beau calice qui en provient ; il publie dans les *Notes d'art* (2), la notice sur une élégante *Colombe eucharistique* conservée au monastère, qui paraît dater de XIIIe siècle.

Dans la deuxième livraison des *Notes d'art* nous trouvons de très intéressants essais d'orfévrerie moderne, notamment des *burettes* en cristal et bronze doré dues à M. A. Duthoit, vraiment dignes d'éloges par leur originalité de bon aloi ; les calices du même artiste que M. F. Belville nous présente sont loin d'avoir autant de mérite.

Le cadeau de l'Empereur d'Allemagne aux catholiques allemands. — Nous avons dit que Guillaume II avait acquis pour les catholiques allemands le terrain de la *Dormition de la Sainte Vierge.*

La *Gazette populaire de Cologne*, principal organe catholique du pays rhénan, décrit comme il suit le lieu saint dont Guillaume II a fait présent à l'Union catholique allemande de Palestine, et en rappelle l'histoire :

« La Dormition est un grand terrain dans lequel est enclavé le *Cœnaculum.* (De là le bruit que l'empereur allemand avait acquis ce bâtiment consacrant le souvenir de la sainte Cène.) D'après la tradition, c'est sur cette place que s'élevait la maison dans laquelle la Mère du Sauveur, après la résurrection, s'est retirée avec saint Jean.

« A cette place même a été édifiée la plus antique église de la chrétienté ; son nom primitif fut église des Apôtres, puis elle s'appela église de Marie et église de Sion. Au quatrième siècle, elle fut remplacée par une basilique. Les croisés en virent encore les ruines ; ils bâtirent au même lieu une nouvelle église, qui fut détruite au treizième siècle. Les franciscains érigèrent de nouveau, au quatorzième siècle, une église avec une crypte, conservée jusqu'à nos jours, et qui porte le nom de *Cœnaculum.*

« La Dormition est un lieu saint qui, depuis les temps les plus reculés du christianisme, est réputé des plus vénérables. Sur cet emplacement se sont accomplis successivement le lavement des pieds des apôtres, l'institution de la sainte communion, l'apparition du Christ ressuscité, la mission du Saint-Esprit, la mort de la sainte Vierge. »

Le terrain de la Dormition mesure deux mille mètres carrés. A plusieurs reprises, diverses Associations catholiques, et l'Union catholique allemande de Palestine elle-même, avaient fait des démarches infructueuses pour l'acquérir. Les sommes rassemblées par l'Union en vue de cet achat serviront de premier fonds pour édifier un nouveau sanctuaire.

Mgr Combes a fait élever dans la primatiale de Carthage un monument à la mémoire du cardinal Lavigerie, dû au ciseau de M. Crauk. Le cardinal est représenté entouré de deux Pères blancs qui prient, de nègres qui brandissent leurs chaînes brisées, et enfin d'une femme arabe présentant un enfant que la charité du cardinal a sauvé de la famine. Dans quelques jours aura lieu l'inauguration de ce monument qui est d'une exécution parfaite.

La commission du Musée d'art décoratif de Bruxelles a présenté son rapport sur les acquisitions faites en 1897 et qui sont : 1° Les aquarelles originales du peintre brugeois Tulpinck, au nombre de cent, servant d'illustrations à l'ouvrage : *Les peintures murales de la Belgique aux siècles passés*, intéressante publication archéologique ; 2° copies de fresques du XVIe siècle de l'église de Sainte-Gertrude à Nivelles, par M. Bressers-Blanchart ; 3° copie d'une fresque originale d'Hugues Van der Goes, faite dans la maison de ses beaux-parents au Mude, à Gand, maison aujourd'hui détruite ; elle représente David et Abigaïl ; 4° trois panneaux d'Omer Dierckx, réduction au tiers du plafond de la salle du Collège échevinal de l'hôtel de ville de Bruxelles ; 1815, Waterloo ou la chute de la domination française ; 1830, les quatre libertés : de l'enseignement, de la presse, des cultes et d'association ; la Belgique triomphante et indépendante couronnée par les puissances qui la protègent de leur étendard. Plus une série de photographies d'après les œuvres de Botticelli, de Memling d'Anvers et de Tiepolo. Et enfin l'esquisse du plafond de Ferrari du palais de justice de Gênes.

1. *Histoire de l'abbaye de Silos*, Paris 1897.
2. Note de juillet 1898.

Caveau polychromé.— Nous avons déjà signalé des découvertes de polychromie funéraire en Flandre [1].

En construisant au cimetière de Ste-Croix-lez-Bruges un caveau pour la famille du baron Ruzette, les ouvriers ont mis à nu un sarcophage qui, d'après les connaisseurs, date du XVe siècle.

Le tombeau comprend un seul compartiment.

Suivant une pieuse coutume, on a orné les quatre parois de figures coloriées, peintes sur les murs mêmes, à l'encontre de celles, peintes sur papier, dont étaient décorées la plupart des sépultures découvertes jusqu'ici. Ces peintures représentaient : aux pieds, la Vierge assise, avec l'Enfant-Jésus, qui regarde vers le côté opposé à sa Mère ; à la tête du défunt, un calvaire ; le crucifix entre Notre-Dame et S. Jean. De part et d'autre, aux côtés du défunt, des anges portant des encensoirs.

Le reste des parois est parsemé de croix rouges disposées régulièrement.

Ces peintures, qui ont gardé un certain éclat, sont grossièrement faites et sont loin d'avoir la valeur de celles qu'on a retrouvées jusqu'ici à Bruges et aux environs, entre autres celles découvertes en novembre 1896 dans la crypte du Saint-Sang, et dont les couleurs, quoiqu'ayant près de cinq cents ans d'âge, n'ont rien perdu de leur vivacité.

On croit que ces peintures ont été faites vers le milieu du XVe siècle.

Ce n'est pas le premier sarcophage de l'espèce qu'on découvre à Sainte-Croix : il y a déjà quelques années, plusieurs caveaux du XVe siècle, très intéressants au point de vue de la conservation et la beauté des peintures, furent retrouvés dans le même cimetière.

Congrès.

Congrès de l'Art public. — Au mois de septembre s'est tenu à Bruxelles le Congrès de l'art public. — Il a réuni une assistance d'élite, internationale. Il a été moins brillant au point de vue des résultats efficaces.

Laissant de côté de fort amusantes excursions et toute la mise en scène des réunions montées *ad pompas*, occupons-nous brièvement des études des sections.

Première section.— Il s'agissait, d'après le programme, de fixer la mesure dans laquelle l'Etat peut intervenir dans les manifestations de l'art qui se produisent en public; le protéger contre le vandalisme ; puis encourager les enseignes et les affiches d'art ; combattre enfin l'excès de la réclame et du mauvais goût qui revit dans les rues et sur les places publiques.

M. l'avocat Holbach a étudié cette question et conclu par deux propositions formelles :

« Les objets d'art ou d'histoire qui se distinguent par leur excessive rareté, les souvenirs qu'ils rappellent, les révélations qu'ils présentent sur un état social disparu, l'incontestable excellence de leur exécution glorieuse pour toute une nation, doivent, s'ils n'appartiennent pas à l'État, être déclarés propriétés privées d'intérêt public ; ce droit laisse à celui qui les possède la faculté de jouir de son bien, elle lui enlève celle de le détruire ou de le cacher.

« Le gouvernement doit posséder le droit d'autoriser ou d'interdire les constructions, de contrôler, et, au besoin, d'imposer l'architecture des bâtisses dans les zones de campagne constituant un paysage ou un site digne d'être conservé. »

Un autre avocat, M. Landrien, avait formulé en un deuxième rapport, très étudié, une proposition analogue à la précédente, mais plus respectueuse de la propriété privée :

« Il y a lieu d'étendre les pouvoirs des autorités administratives au point de vue esthétique, mais seulement en ce qui concerne la conservation des œuvres d'art et des aspects artistiques existants ou leur reconstitution quand ils ont été altérés, et pour autant qu'il s'agisse de choses exposées à la vue du public. »

Le délégué de l'Union des arts décoratifs et industriels de Belgique, M. Grandvarlet, a préconisé la création de comités d'artistes ayant pour mission d'aider les autorités administratives dans leurs projets d'embellissement des villes.

M. l'architecte Boveroulle, de Namur, a insisté dans le sens d'un contrôle de l'État sur les constructions nouvelles au point de vue de l'esthétique.

Après de longues et quelque peu confuses discussions, le Congrès s'est contenté, en assemblée générale, d'émettre le vœu fort platonique suivant :

« Il y a lieu, pour les pouvoirs publics, d'intervenir en matière d'art public, mais en tenant compte des lois existantes et des circonstances locales. »

Le Congrès a en outre protesté contre les affiches de mauvais goût qui tyrannisent la vue des passants à la ville et à la campagne.

— *La deuxième section* avait à traiter de l'art public au point de vue social. Le premier article

1 *Revue de l'art chrétien*, année 1889, pp. 384-472.

du programme était ainsi formulé : Par quels moyens peut-on encourager l'art dans un intérêt social ?

L'opinion qui a été adoptée par la deuxième section est celle émise par M. Félix Regamey, écrivain d'art, inspecteur de l'enseignement du dessin de la ville de Paris, qui a demandé la création dans chaque pays d'un office national où seraient centralisés les programmes de monuments dont l'érection est réclamée soit par des comités locaux soit par des personnalités isolées. Ces offices fourniraient aux artistes des sujets à traiter. Cela sans aucune responsabilité ni aucun engagement. Les listes des monuments désirés, ainsi que les conditions de leur exécution seraient publiées dans un annuaire spécial.

Le Congrès recommande l'enseignement obligatoire du dessin, et les excursions artistiques ; il demande que les autorités ne mettent sous les yeux du public que des objets ayant un caractère artistique, et qu'elles favorisent la création de Musées cantonnaux dont M. E. Groult, de Lisieux, est le fondateur.

A propos de l'organisation des Musées, un membre du Congrès déclare qu'il est absurde de mettre des statues dans les Musées. Leur place, c'est la place publique, car là, mieux que partout ailleurs, elles contribuent à l'éducation du peuple.

Le Congrès réclame pour les Musées une direction esthétique et méthodique, et demande que chaque œuvre porte le nom de l'auteur et l'indication du sujet.

L'assemblée demande également la création de Musées intercommunaux,de reproductions artistiques, dans le genre des Musées des moulages du Parc du Cinquantenaire et du Trocadéro. A ces Musées d'échanges, on pourrait annexer des écoles d'art appliqué.

Le Congrès se range à l'avis de M. Dumortier et de la Société centrale d'architecture en ce qui concerne le concours public comme moyen de répartir les travaux.

Quant à l'institution des concours dits de Rome, l'assemblée est d'avis qu'elle ne répond pas aux exigences de l'art, mais qu'il faut en maintenir le principe. Elle demande qu'à l'avenir on tienne plus compte des dispositions naturelles des candidats que de leur science, et qu'on mette plus de largeur dans le choix des sujets. Le candidat devrait faire deux œuvres dont l'une serait imposée ; l'autre serait à son choix.

Le Congrès est également d'avis qu'il convient de laisser plus de latitude aux lauréats en ce qui concerne leur voyage d'études.

Troisième section. — La troisième section avait comme objet l'étude de l'art public au point de vue technique. On s'est demandé s'il n'y avait pas lieu d'apporter des réformes dans l'organisation des Académies et des écoles d'art existantes, et s'il n'y avait pas lieu aussi de créer ou d'améliorer, pour les divers métiers d'art, les écoles d'application et de leur imposer un programme.

Le Congrès s'est prononcé pour l'affirmative sur ces deux points, en émettant comme vœux : que dans l'administration et la direction des Académies, des écoles des Beaux-Arts et des écoles d'art, il y ait désormais plus de liberté et de décentralisation ; d'autre part, que les écoles de métiers d'art fussent administrées et dirigées par des industriels délégués des associations corporatives, patronales et ouvrières, représentant devant les pouvoirs publics et devant la population les métiers pour lesquels ces écoles ont été créées. M. Vachon a développé ces idées très justes avec beaucoup de chaleur.

Ce vœu a donné l'occasion à M. Roujon, directeur des Beaux-Arts de France, de déclarer qu'il ne croit pas à l'utilité des écoles d'art publiques.

L'enseignement du dessin doit, dit-il, être donné dans toutes les écoles, comme l'enseignement de la lecture, mais l'enseignement professionnel doit dépendre des associations coopératives, chambres de commerce, chambres syndicales, etc.

Un autre vœu a été également formulé relativement aux écoles d'art ; c'est que, dans ces écoles à tous les degrés, l'enseignement fût à la fois théorique et pratique, et que cet enseignement ne fût pas trop spécialisé selon les diverses branches professionnelles, peinture, sculpture, architecture, choisies par les élèves, et prît au contraire un caractère d'enseignement général, répondant à ce qui a été nommé dans quelques pays l'enseignement simultané.

La troisième section s'est aussi préoccupée de la création de quartiers nouveaux. Elle a exprimé le vœu, qui d'ailleurs a été ratifié par le Congrès, de voir les administrations communales tenir compte de considérations artistiques et respecter les monuments anciens.

Plusieurs congressistes font aussi observer que dans les questions d'alignement, on abuse souvent de la ligne droite. C'est ainsi qu'à Paris même on a, par amour de l'alignement, démoli des demeures anciennes présentant le plus grand intérêt et même des monuments remarquables.

Deux autres vœux ont été présentés par la troisième section, à la suite de fort intéressants rapports de MM. Steuben, architecte et échevin de Cologne, et Vierendeel, architecte-ingénieur

en chef, professeur à l'Université de Louvain, vœux qui ont été également votés à l'unanimité dans l'assemblée générale :

« 1° Vœux que les municipalités se laissent guider, plus qu'elles ne l'ont fait jusqu'à présent, par des considérations d'esthétique, lorsqu'elles projettent ou exécutent de nouveaux quartiers de villes ; que, dans leurs plans d'agrandissement, elles conservent les monuments anciens ;

« 2° Vœux que les administrations se préoccupent, dans la construction des édifices publics, de la climatologie et de l'orientation, au point de vue de la résistance des matériaux aux intempéries ; et qu'il soit créé des musées-laboratoires des matériaux de construction et de décoration, dans des conditions d'exposition en plein air qui assurent la valeur des expérimentations. »

Il a été décidé, dans l'assemblée générale de clôture, que le prochain Congrès de l'Art public serait tenu, à Paris, en 1900.

Congrès eucharistique de Bruxelles. — Comme dernier écho à cette inoubliable manifestation pieuse, disons deux mots des discours prononcés par Dom Laurent Jansens sur l'imagerie religieuse et sur le rôle de la femme dans la restauration de l'art religieux.

Enseigner, voilà la première mission des arts plastiques. Aucune qualité de facture, dit D. Jansens, si brillante soit-elle, ne peut suppléer à cette qualité fondamentale.

« Oh ! nos vieux maîtres ! Quelle préparation théologique ils apportaient à leurs triptyques, à leurs fresques, à leurs sculptures monumentales ! A voir leurs œuvres, on savoure la moelle de la doctrine et de l'ascétisme ; de même qu'on retrouve le génie de l'Ange de l'École dans la trilogie de Dante Alighieri.

« Au scrupule du dogme il faut joindre celui de la morale.

« Sous ce rapport, que de réserves à faire sur nombre de tableaux et de sculptures étalés dans les églises, comme si le *scandalum pusillorum* était moins à éviter lorsqu'il se produit dans le lieu saint ! L'expérience des âmes est là pour témoigner du mal qui résulte de ces abus. Autres temps, autres mœurs. Certaines crudités, permises aux artistes naïfs du moyen âge, froissent la délicatesse de nos mœurs actuelles. Et encore serait-on naïf de tout mettre sur le compte de la naïveté de ces artistes d'autrefois. Quant à la Renaissance, en introduisant dans nos temples les libertés de l'art païen, elle a fait une œuvre dont les funestes effets durent encore jusqu'à nos jours.

« Au même titre la violation des prescriptions liturgiques est un défaut capital. Arrière donc ces motifs, ces messes où les paroles répétées jusqu'à l'ennui, disposées, enchevêtrées en dépit du sens, si non tronquées, dénaturent cependant le texte liturgique et sont une parodie bien plus qu'une louange.

« C'est surtout du domaine de la musique religieuse qu'il importe de bannir les réminiscences, les évocations du théâtre. Que de progrès à réaliser sous ce rapport encore ! L'erreur de beaucoup d'ecclésiastiques et de religieuses est de se placer à leur point de vue personnel plutôt qu'à celui de leurs ouailles ou des fidèles.

« Un désidératum important de l'art religieux est de n'être pas entaché d'imperfection artistique. En considérant nos églises on serait parfois tenté de croire que la médiocrité est aujourd'hui l'apanage de l'art sacré. »

Comme remède, l'orateur préconise un expédient que nous ne pouvons approuver : substituer la copie à l'original : si les ressources manquent pour se procurer une œuvre créée, se contenter d'une imitation. Si ce conseil allait être écouté, s'il devait guider d'une manière générale et suivie la conduite de ceux qui président à la décoration des églises, l'art religieux, déjà si languissant parce qu'il a brisé les traditions et rompu avec son passé, serait voué à la mort et incapable de se relever.

Non, mille fois vaut-il mieux faire œuvre originale, fût-elle naïve et gauche, que de copier les maîtres par fragments plus ou moins appropriés.

L. C.

Nécrologie.

Joseph Osterrath.

Le 6 octobre est décédé à Tilff, province de Liége, Joseph Osterrath, peintre-verrier, très connu en Allemagne, où il avait d'abord exercé son art, en Belgique et dans les pays voisins.

Joseph Osterrath était né à Magdebourg, le 20 mars 1845, d'une très bonne famille ; son père, membre du parlement de Berlin, y a longtemps occupé un siège dans la fraction du Centre. Le jeune Joseph marqua de bonne heure des dispositions pour les arts du dessin ; toutefois, ses premiers essais semblaient plutôt l'incliner à l'étude des arts plastiques. Comme

cependant ses convictions religieuses le portaient à rechercher la direction d'un artiste catholique, le jeune homme, sur les conseils d'Auguste Reichensperger, collègue du père Osterrath à la Chambre prussienne, vint à Gand se mettre sous la discipline du baron Bethune.

C'était précisément l'époque à laquelle ce maître avait organisé un atelier de peinture sur verre alors très florissant, et où Bethune s'en tenait exclusivement aux principes et aux procédés techniques des maîtres verriers du moyen âge. Il avait fait des études très approfondies de leurs œuvres, et s'était formé une conviction inébranlable de leur supériorité dans ce genre de travaux sur toutes les autres époques de l'art. Cette conviction se transmettait facilement à ses élèves, et elle gagna notamment le jeune Osterrath, qui, à son tour, s'éprit de l'art qu'il voyait cultiver avec tant de succès.

Après avoir terminé à Gand ses années d'apprentissage et s'être bien pénétré des préceptes et des exemples de son maître, Jos. Osterrath retourna en Allemagne ; il y fonda pour son propre compte un atelier de peinture sur verre à Xanten sur le bas Rhin, où le voisinage de nombreuses églises de style ogival lui permettait d'autant plus d'espérer du travail, que dans ces régions il était seul à comprendre et à pratiquer le style et les procédés de la peinture sur verre qui convenait au décor de ces monuments.

Il ne se trompait pas ; déjà les commandes arrivaient et tout lui faisait entrevoir une ère de prospérité et de grande activité pour son atelier naissant lorsqu'éclata la guerre entre la Prusse et la France. Joseph Osterrath était, comme tous ses compatriotes de son âge, forcé de se ranger sous les drapeaux et de prendre le fusil. Il le fit sans hésiter, abandonnant ses fourneaux et les verrières jusqu'à des temps meilleurs, et fit vaillamment la terrible campagne de 1870 dans l'Alsace et la Lorraine ; il combattit notamment aux batailles sanglantes qui se donnèrent successivement autour de Metz, où son régiment fut engagé plusieurs fois, et demeura en France jusqu'aux négociations pour la paix. La campagne terminée, il fut nommé chevalier de la croix de fer d'Allemagne, décoré de la médaille commémorative des combattants de 1870-1871 et nommé lieutenant honoraire du 17me régiment d'infanterie d'Allemagne.

Dès que son service le permit il retourna à son atelier de Xanten et à ses travaux de peintre-verrier dont la guerre ne lui avait aucunement fait perdre le goût ; son atelier prospérait, et tout semblait lui assurer un riant avenir lorsque le ministère prussien, sous la main du chancelier Bismarck, commença contre les catholiques, les congrégations religieuses et les prêtres ce régime de persécution que trouvaient surtout intolérable ces nombreux soldats qui, n'écoutant que leur patriotisme, venaient de combattre pour la Prusse et n'avaient pas marchandé leurs efforts et leur sang pour la faire triompher. Osterrath, quoique marié récemment, résolut de s'expatrier et de transporter son établissement en Belgique.

Il vint à Liége, et après avoir cherché quelque temps le site où il rebâtirait son atelier à nouveau, il le trouva, en artiste et en poète qu'il était, sur les bords riants et pittoresques de l'Ourthe à Tilff, petit village dispersé entre les bouquets d'arbres et les collines verdoyantes, à deux lieues de l'embouchure de la petite rivière dans la Meuse. Il s'y bâtit, avec des ateliers suffisamment spacieux, une demeure charmante, située sur le versant des terrasses où les tourelles et les échauguettes annoncent immédiatement au visiteur les goûts du propriétaire pour une retraite ornée, et son amour pour l'art médiéval.

Là aussi les travaux ne tardèrent pas à porter la vie dans les ateliers, en occupant sans relâche le crayon du jeune maître. Plusieurs églises d'Allemagne, de Hollande et de très nombreuses églises de Belgique furent pourvues de vitraux par l'atelier d'Osterrath. La cathédrale de St-Paul à Liége, l'ancienne collégiale de St-Jacques, les églises de St-Christophe et de St-Martin de la même ville, celles de Hasselt, de Marche et d'un grand nombre d'autres villes, témoignent du talent, de la science archéologique et de la fécondité d'Osterrath.

En réalité, si, comme homme, Osterrath eut le bon esprit de se répandre peu au dehors et de trouver tout le contentement du cœur dans l'application au travail, toutes les joies dans l'accomplissement des devoirs de famille, comme artiste aussi il aimait à s'imposer les limites que lui traçait le cercle de ses études. Dans ses vitraux toutes ses préférences restèrent acquises au style du XIIIe et du XIVe siècle qu'il avait particulièrement étudié. Il ne s'en écartait que lorsque le style des églises pour lesquelles il avait à faire des vitraux, s'écartait de son époque préférée, et lui imposait des obligations particulières.

Dans les derniers temps de sa vie, Osterrath fit, non sans succès, des essais d'une nature particulière, il fit des verres églomisés ; peinture, généralement sur fond d'or, où le dessin et les couleurs sont abrités par le verre lui-même, étant exécuté sur le côté du verre qui doit rester invisible ; il y réussit assez bien pour faire espérer de véritables succès par la suite.

Osterrath, très consciencieux comme artiste, était un excellent chrétien, cherchant à faire le

plus de bien possible dans le petit cercle où se mouvait sa charité. Il avait largement contribué à fonder à Tilff une conférence de St-Vincent-de-Paul, qu'il présidait à la grande satisfaction de ses confrères ; il était vice-président de l'Union populaire de Tilff, et s'associait volontiers à toute œuvre de charité ou d'utilité publique. Parmi ses nombreux enfants trois sont entrés en religion ; l'aîné de ses fils, qui, dans les dernières années de la vie de son père, l'aidait dans ses travaux après avoir été son élève, reprend l'atelier paternel, et tout fait espérer qu'en y consacrant son talent naissant, il y conservera les principes et les traditions qui ont donné tant de valeur à l'artiste aujourd'hui si vivement regretté de tous ceux qui l'ont connu.

Jules HELBIG.

Imprimé par Desclée, De Brouwer et Cie, Bruges.

L'ancienne Basilique de Saint-Paul-hors-les-murs, par M. Eug. Muntz. ... ... pp. 1, 108 (fin).
Une Adoration des Rois mages, par M. Gerspach. ... ... p. 20
Fra Giovanni da Fiesole, sa vie et ses ouvrages, d'après le R. P. E. Beissel, par M. J. Helbig. ... ... p. 24 (fin).
Edward von Steinle, par M. J. Helbig. ... ... p. 93
L'église de Rouvres (Côte-d'Or), par M. H. Chabeuf. ... ... p. 104
Sainte-Marie in Cosmedin à Rome, par le R. P. H. Grisar, S. J. ... ... p. 181
Note sur St-Apollinaire de Ravenne, par M. G. Rohault de Fleury. ... ... p. 198
La grande salle de l'évêché d'Angers, par M. L. de Farcy. ... ... p. 202
La Crosse de saint Étienne de Perm, par M. le baron de Baye. ... ... p. 265
La cathédrale de Senlis, par M. Émile Lambin. ... ... p. 278
Les Peintures des Maîtres inconnus. Un triptyque du XVIe siècle, par M. J. Helbig. ... p. 349
Le Calice ministériel de Silos, par Dom E. Roulin. ... ... p. 358
L'église de la Santissima Trinità de Florence, par M. Gerspach. ... ... p. 363
L'Abbaye d'Aulne, par M. L. Cloquet. ... ... pp. 369, 456 (fin).
Les tombeaux français de l'île de Chypre, par M. C. Enlart. ... ... p. 429
La cathédrale de Soissons, par M. Émile Lambin. ... ... p. 441
Une main-reliquaire (abbaye de Silos), par Dom. E. Roulin. ... ... p. 450
Deux Antependium brodés (abbaye de Silos), par le même. ... ... p. 452

Mélanges.

Le Couronnement de la Ste Vierge (1er art.), (Melle C. Jocelyn Ffoulkes). — Vitraux d'église (A. R. T.). ... ... p. 42

L'Exposition de copies d'après les maîtres italiens, de G. Guffens (J. Helbig). — Mosaïques d'Aix-la-Chapelle (le même). — Le Couronnement de la Ste Vierge (Melle C. Jocelyn Ffoulkes). — A propos de Vitraux (H. Chabeuf). — Vases acoustiques à Vlotslavek (Pologne), (l'abbé A. Brykczynski). ... ... p. 114

Jean Brito et l'invention de l'imprimerie (W.-H. James Weale). — Fresques récemment découvertes à Florence, Orviéto et Montefiascone; le nettoyage des anciennes fresques (M. Gerspach). — La généalogie du Crucifix du Trésor de Cherves (Mgr X. Barbier de Montault). — Deux ivoires du Musée de Dijon (H. Chabeuf). ... ... p. 207

Épaves (L. de Farcy). — Annonciation; peinture murale du XVe siècle découverte à Bruges (C. Tulpinck). — Observations sur l'imagerie religieuse et populaire

en Russie (le chan. Jules DIDIOT). — Bornes de la terre abbatiale de Saint-Seine-l'Abbaye (Côte-d'Or) (H. CHABEUF). — Le Triforium de la cathédrale de Meaux (E. JOUY). — La plus grosse cloche de France au dernier tiers du XVe siècle (DE FARCY). — Chasublier du XVe siècle, à l'église de Cunaud (Maine-et-Loire), (le même). ... p. 287

La voûte gothique (M. DIEULAFOY). — La nouvelle cathédrale de Harlem (J. HELBIG). — Piscine dans l'église cathédrale Saint-Bénigne de Dijon (H. CHABEUF). — Samuel et Nathaniel Buck (JOHN A. RANDOLPH). — Musées locaux d'art décoratif. ... p. 377

Épaves (suite et fin), (L. DE FARCY). — Le retable de Kerdévot (le chan. J.-M. ABGRALL). p. 468

Correspondances.

Allemagne. ... pp. 56, 143, 232
Angleterre, par M. JOHN A. RANDOLPH. ... pp. 57, 145, 253, 316, 389, 478
Id. par P. M. A. ... p. 315
Autriche, par M. GERSPACH. ... p. 476
Hollande, par M. VAN TERM. ... pp. 54, 140, 230
Italie, par M. GERSPACH. ... pp. 52, 131, 311, 385
N.-D. de l'Étoile à Montebourg. ... p. 229
Abbaye de Ste-Marie-Madeleine à Marseille, par M. l'abbé J. CHRISTOPHE GAUTHEY. p. 310
Le Saint-Suaire, par D.-A. BATTANDIER. ... p. 389
Lettre de M. C. ENLART : le déambulatoire de Morienval. ... p. 476

Travaux des Sociétés savantes.

FRANCE. — Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. ... pp. 59, 147, 236, 320, 394, 480
Société académique de l'Oise, à Beauvais. ... p. 64
Commission du Vieux Paris. ... p. 148
Comité des travaux historiques et scientifiques. ... p. 238
Société nationale des Antiquaires de France. ... pp. 319, 393
Congrès de la Société des Beaux-Arts à la Sorbonne. ... p. 322
Congrès des Sociétés savantes à la Sorbonne. ... p. 325
Congrès annuel des architectes français. ... p. 395
Société archéologique et historique de l'Orléanais. ... p. 482
Académie de Reims. ... p. 482
Société des Lettres, Sciences et Arts de Bar-le-Duc. ... pp. 65, 148
BELGIQUE. — Société d'archéologie de Bruxelles. ... p. 63
Société d'Art et d'Histoire du diocèse de Liége. ... p. 64
Société d'Émulation pour l'étude de l'histoire et des antiquités de la Flandre. ... p. 65
Cercle archéologique de la ville et de l'ancien pays de Termonde. ... pp. 64, 482
Académie royale d'archéologie de Belgique. ... pp. 148, 240, 396, 483
Société archéologique de Namur. ... p. 149
Congrès eucharistique de Bruxelles. ... p. 395
HOLLANDE. — Sint-Bernulphus-Gilde à Utrecht. ... p. 148

Bibliographie.

Première livraison. — L'Art ferrarais à l'époque des Princes d'Este, par G. Gruyer. — L'Art plastique dans la Haute Italie, par G. Zimmermann. — Carrelage à Vernay (XIIIe siècle), par l'abbé A. Chevallier. — Inventaire du château d'Angoulême, 1529-1538, par Dujarric-Descombes. — Pia Dictamina, par le P. Dreves. — Calendario d'Oro, direction de Goffredo di Crollalanza. — Guide pratique du carillonneur, par A. Dangeville. — Histoire des Arts appliqués à l'Industrie, par Ém. Molinier. — Exposition d'architecture,

par D. Joseph. — Notre-Dame de Foi, à la cathédrale d'Amiens, par E. S. — Notice sur les vitraux de l'église de Lhuitre, par l'abbé Bernard. — Les restes de la civilisation hindoue à Java, par J. Leclercq. — Les sceaux de Braine-le-Comte, par Zech-du Biez. — L'Olive et Mariemont, par le même. — Monographie de l'abbaye de l'Olive, par O. Hubinot. — Guide de Bruxelles. — Furnes et ses environs. — Guide de Nuremberg, trad. par A. Povrier. ... ... p. 66

Deuxième livraison. — Iconographie chrétienne, par H. Detzel. — M. François Baeckelmans. — Ancienne industries d'Art, par J. Destrée. — Notice sur quelques tissus antiques et du haut moyen âge, par P. Blanchet. — Inventaire du Trésor de la cathédrale de Sens, par l'abbé E. Chartraire. — Inventaire du mobilier du Premier Président de Montholon, par E. de Beaurepaire. — Souvenirs de la Grande Bretagne et de l'Irlande à Rome, par L. Monteuuis. — Inventaire des sigles sur les tuiles de la toiture de Sainte-Marie-Majeure à Rome, par Mgr Crostarosa. — Les la Trémoille pendant cinq siècles. — La vallée de l'Ardres, par l'abbé Chevallier. — Recherches biographiques sur Jean Foucault, par le comte Foucault de Daugnon. — Sceau inédit de Pierre d'Essone, abbé de Mouzon (1378-1400), par M. Husson. — Les cloches du canton de Rethel, par H. Jadart, P. Laurent et Al. Baudon.— Michel de Chaugy ; le triptyque d'Ambierle, par l'abbé Reure. — La peinture française, par P. Mantz. — Église St-Antoine de Viennois, par Marquet de Vasselot. — L'architecture religieuse, par E. Benoît-Lévy. — La peinture chez les Grecs, par Ed. Pottier. — Les cinq Joies de Notre-Dame, par L. Germain-de Maidy. — Les portraits authentiques de S. François d'Assise, par H.-D. Westlake. — Le Château des Comtes de Gand aux Xe, XIe et XIIe siècles, par H. Van Duyse. — Le Goedendag ; les fresques de la Leugemeete, par le même. — Alpes et Pyrénées, par Victor Hugo. — Le Mont Saint-Michel, par E. Goethals. — Dictionnaire des symboles, emblèmes et attributs, par P. Verneuil. ... ... p. 150

Troisième livraison. — Histoire de l'ordre lotiforme, par G. Foucart. — Les Saints par les Grands Maitres, par Ch. Ponsonailhe. — Inventaire de la Maladrerie de Saumur, en 1448. — Inventaires de l'oratoire du collège Branda Gastiglioni, à Pavie. — Catalogue de photographies archéologiques, par F. Martin-Sabon. — Episcopologio ampuritano, par don R. Font. — La flore des grandes cathédrales de France, par E. Lambin. — Histoire des Papes, par le Dr L. Pastor. — Josse de Corte, sculpteur yprois, 1627-1679, par M. Bekaert. — Le vitrail, par E. Didron. — L'anarchie dans l'art, par F.-A. Bridgman. — Le pseudo-retable de Recloses, par E. Thoison. — La ville d'Ypres, par A. Merghelynck. — Statistique monumentale de Chaumont en Vexin, par L. Regnier. — Le retable de Thourotte, par le chan. Marsaux. — Traité de la restauration des tableaux, par Ch. Dalbon. ... ... p. 242

Quatrième livraison. — Signatures et monogrammes des peintres de toutes les écoles, par L. Lampe. — Gli affreschi del Pinturicchio nell'appartamento Borgia del Palazzo Vaticano, par Enr. Stevenson. — Scelta di lettere e scritti vari del can. Vincenzo Barelli, par le R. Bern. Barelli. — Cinq fers à hosties, par le comte de la Guère. — Liturgical notes on the Sherbone Missal, par le Dr Wickham Legg. — Note archeologiche sulla mostra di arte sacra antica a Orvieto, par le P. Grisar. — A travers les clochers du Bas-Poitou, par l'abbé Teillet. — Le Saint-Sépulcre et les Croisés du Maine, par l'abbé Legendre. — Le chœur de la cathédrale d'Évreux, par le comte de Burey. — En Normandie ! par J. Casier. — Ateliers de tapisserie de Bruxelles, Audenarde, Anvers, etc., par F. Donnet. — Les parures préhistoriques et les colliers talismans celto-armoricaux, par Aveneau de la Grancière. — Les fresques de la Leugemeete, par J.-Th. de Raadt. — La porte des degrés à Boulogne-sur-Mer, par C. Enlart. ... ... p. 328

Cinquième livraison. — L'Architecture religieuse romane au diocèse de Soissons du XIe au XIIe siècle, par Eug. Lefèvre-Pontalis. — Église, Bibliographie, par le chan. Ul. Chevalier. — S. Remi de Reims (437-533), par Ét. d'Avenay. — I monumenti e le opere d'arte della città di Benevento, par le chev. Alm. Meomartini. — Le « Liber officiorum ecclesiæ Leodiensis », S. Bormans et E. Schoolmeesters. — Les mosaïques de St-Marc à Venise, par P. Saccardo. — La renaissance des études liturgiques, par le chan. Ul. Chevalier. — Confrérie du St-Sacrement de Limoges, à la fin du XVIe siècle, par L. Bourdery. — Scavi et scoperte nelle catacombe romane, par E. Stevenson. Les peintures de la crypte de la cathédrale de Limoges, XIIe siècle, par L. Bourdery. — Les Sépultures de St-Martin-lez-Limoges et la Crosse de l'archevêque Geoffroy, par L. Guibert. — Osservazioni intorno ad un avorio creduto antico, rappresentante Leone III e Carlo Magno, par le comm. E. Stevenson. — L'ultima parola, ma necessarissima, sul sacro Tesoro Rossi, par G. Rossi. — Les personnages et compagnies dont les armoiries figurent sur le monument commémoratif du siège de St-Quentin en 1557, par H. Tausin. — Analecta Hymnica Medii Ævi, par les PP. Dreves et Blume. — Monographie de l'église de Marolles en Brie, par M. Perrault-Dabot. — Couronnement de la Vierge de Saint-Cordon à Valenciennes (7 juin 1897), par A. Richez. — Application ornementale des plantes et des animaux, dessin de H. Friling. — Les églises de l'Ile-de-France, par Em. Lambin. — La Flore de la

cathédrale de Soissons et de Saint-Jean-des-Vignes, par B. Lambin. — Carthage, découverte de tombes puniques, par L.-A. Delattre. - Cours élémentaire d'archéologie religieuse. — L'Art romain, par Gausseron ; L'Art égyptien, par Augé de Lassus ; La Lithographie, par J. de Marthold. — La Peinture en Europe : La Hollande, par G. Lafenestre. ... ... p. 398

Sixième livraison. — Art et archéologie dans le Département de la Loire, par F. et N. Thiollier. — Les marbriers romains et le mobilier presbytéral, par G. Clausse. — La maison Nivet à Limoges, par L. Guibert. — Les évêques de Limoges, par le même. — Mosaïques de Ravenne. — L'Arte. — Monographie de Marthod, par l'abbé Poncet. - Albia Christiana. — Mémoires de la Société hist. et archéol. de la Charente. — Ephemerides liturgicæ. - Promenade dans Bruges, par Ch. de Flou. — Notices et Discours, par Eug. Guillaume. - Dimanches et Fêtes chômées, par R. Guerlin. — Les plafonds peints du Musée de Metz, par With-Schmitz. — Alsemberg, par l'abbé P. Cuylits. — L'ornement mortuaire de Saint-Nicolas à Mons, par l'abbé L. Marsaux. ... ... p. 484

Périodiques. ... ... pp. 81, 169, 252, 337, 411, 498

Index bibliographique. ... ... pp. 83, 171, 257, 338, 413, 500

Chronique.

Première livraison. — PEINTURES MURALES. — RESTAURATIONS. — DÉCOUVERTES ARCHÉOLOGIQUES. — NOUVELLES. ... ... p. 87

Deuxième livraison. — LE CONGRÈS DE RAVENNE. — LE GRAFFITE DU MONT-PALATIN. — ÉCOLES DE ST-LUC. — RESTAURATIONS. — NOUVELLES. ... ... p. 175

Troisième livraison. — MONOGRAPHIES PAROISSIALES. — ARCHIVES MONUMENTALES DE LA PRUSSE. — PEINTURES MURALES. — RESTAURATIONS. — CONGRÈS. ... ... p. 257

Quatrième livraison. — COMMISSIONS DIOCÉSAINES D'ART CHRÉTIEN. — UNE PHOTOGRAPHIE DU SAINT-SUAIRE. — SYMBOLISME DES ANCIENNES SCULPTURES. — CONGRÈS DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'ARCHÉOLOGIE. — NOUVELLES. — RESTAURATIONS EN BELGIQUE : Malines, Bruges, Mons, etc. — LE MONT SAINT-MICHEL. ... ... p. 342

Cinquième livraison. — L'ANNONCIATION. — LE MUSÉE DE SOUTH-KENSINGTON. — RESTAURATIONS : église de Rouvres ; salle des Gardes et église des Dominicains de Dijon ; Saint-Pierre de Montmartre ; le Vieux Paris ; église de Damme, etc. — NOUVELLES : Congrès de Bourges, etc. — ÉCOLE SAINT-LUC. — NECROLOGIE : Adrien Bressers. ... ... p. 426

Sixième livraison. — ANCIENS MONUMENTS : Commission du Vieux-Paris ; églises St-Germain-des-Prés et St-Germain-l'Auxerrois ; église St-Médard ; église de Montluel ; basilique du Folgoët ; Musée de Cluny ; cathédrale de St-Dié ; St-Maur ; témoins et signes conventionnels dans les restaurations ; Citeaux. — BELGIQUE : Commission des Monuments ; restaurations. — NOUVELLES : Sacré-Cœur de Montmartre ; Varia. — CONGRÈS DE L'ART PUBLIC. — NÉCROLOGIE : Joseph Osterrath. ... p. 504

Table des Planches.

I. — Scènes de l'Histoire de Joseph et de l'Histoire de Moïse, fresques existant autrefois à la Basilique de Saint-Paul-hors-les-murs.
II. — Scènes du Nouveau Testament et de la Vie des Saints. Id. Id.
III. — L'Adoration des Mages, par Botticelli. (Musée imp. de l'Ermitage à St-Pétersbourg.)
IV. — Id. Id. Id. (Galerie royale des Offices à Florence.)
V. — Id. Id. Id. Id. Id. Id.
VI. — Le couronnement de la Ste Vierge, par Lorenzo Monaco. Id.
VII. — Architrave du portail Nord au baptistère de Parme.
VIII. — Croix-reliquaire de Rouvres. — Face.

IX. — La crucifixion, par Taddeo Bartolli. (Musée de Pise à Florence.)
X. — Le Couronnement de la sainte Vierge, par Filippo Lippi à Florence.
XI. — Sainte-Marie in Cosmedin. Projet de restauration de l'intérieur.
XII. — Pergula et autel de Sainte-Marie in Cosmedin du VIIIe siècle.
XIII. — Crosse de saint Étienne de Perm, conservée à la cathédrale de Perm.
XIV. — Vierge assise, Sculpture en ivoire. (Reproduction aux 7/10 de l'original.)
XV. — Id. Id. Id. Id. Id.
XVI et XVII. — Triptyque du XVIe siècle.
XVIII. — Calice ministériel de Silos.
XIX. — Plan de l'abbaye d'Aulne.
XX. — Restitution de l'église.
XXI. — Transept méridional de la cathédrale de Soissons.
XXII. — Main-reliquaire en argent (Abbaye de Silos).
XXIII. — Église abbatiale d'Aulne, reconstitution.
XXIV. — Id. Id. état actuel.
XXV. — Id. Id. détails.
XXVI. — Anneau et crosses épiscopales.

Vignettes intercalées dans le texte.

Mosaïque de l'Arc triomphal à l'ancienne Basilique de St-Paul-hors-les-murs. ... ... p. 15
Mosaïque de l'ancienne façade. Ibid. ... » 17
Rome vue du Pincio. (Fra Angelico). ... » 24
St Étienne devant le Conseil des Anciens. (Chap. de Nicolas V à Rome). (Fra Angelico). » 27
Naissance de S. Jean-Baptiste. (Musée des Offices à Florence). (Fra Angelico.) ... ... » 31
L'Ascension. (Fra Angelico. Acad. de Florence.) » 34
Intérieur de Sta Maria sopra Minerva à Rome. ... ... » 37
Groupe des Prophètes. (Église d'Orviéto). (Fra Angelico). ... ... » 40
Haut relief de m^e Guillaume à la cathédrale de Modène. ... ... » 69
Chapiteau à Saint-Ambroise de Milan... » 71
Baptistère de Parme. — Jambage au portail Ouest. ... ... » 72
Cathédrale de Parme. — Siège épiscopal. » 73
Portrait d'Ed. von Steinle. ... ... » 94
Vue de l'église de Rouvres. ... ... » 104
Autel du XVe siècle à l'église de Rouvres. » 105
Pierre tombale Id. Id. ... » 106
Croix de consécration Id. Id. ... » 107
Le Couronnement de la Vierge à S. Simpliciano, de Milan ; détail du groupe central. » 122
Id. Id. détail du côté droit. » 123
Id. Id. détail du côté gauche. » 124
Id. Id. détail du côté droit. » 125
Id. Id. Id. Id. » 126
Vases acoustiques à la cathédrale de Vlotslavek. ... ... » 130
La Madone, l'Enfant, saint Jean-Baptiste et ste Élisabeth, tableau attribué à Raphaël. » 121
Vue de l'église de Wimbledon. ... ... » 146
L'Ascension (Musée civique de Pise). ... ... » 134
La Madone et l'Enfant (Musée civique de Pise). p. 137
Saint Donnino. Id. Id. ... » 138
Le Baptême du Christ. (Mosaïque à Ravenne.) » 150
L'Adoration des Mages (Chapelle à Padoue.) » 151
Portrait de S. Albert-le-Grand. ... ... » 152
Étoffe ancienne à Mozac. ... ... » 156
Étoffe brodée ancienne. ... ... » 157
La « sainte Coupe ». (Trésor de Sens.) ... » 157
Suaire de saint Sivard. Id. ... » 158
Peinture du XIe s., à Tours. ... ... » 162
Id. XIIe à S. Savin. ... ... » 162
Id. XIVe à Clermont. ... ... » 163
Id. XVe à Aix. ... ... » 163
Saint-Marc à Venise (vue intérieure.) ... » 164
Basilique de Sainte-Agnès-hors-les-murs à Rome (vue intérieure). ... ... » 165
Le Panthéon d'Agrippa à Rome. ... ... » 165
Coupe grecque de l'école de Domis au Louvre. ... ... » 165
Coupe d'Euphronios au Louvre. ... ... » 165
Coupe de l'ancienne collection Castellani. » 166
Église Ste-Marie in Cosmedin, vue extérieure » 182
Id. Id. Id. plan au XIIe s. » 184
Id. Id. Id. restes du temple. » 185
Id. Id. Pergula de Leprignano. » 188
Id. Id. Pluteus décoré, VIIIe s. » 188
Id. Id. Chapiteau, Id. » 188
Id. Id. Façade principale. ... » 189
Id. Id. Tour au XIe siècle ... » 190
Id. Id. Détail de la construction en tuf du Ve siècle ... » 191
Id. Id. Détail de l'architrave de la porte principale, XIIe siècle. ... ... » 192
Id. Id. Ambon, XIIe siècle. ... » 194
Id. Id. Chapiteau antique. ... » 195

Fresque à St-Apollinaire de Ravenne. ... p. 200
Grande salle de l'évêché d'Angers. Restitution. » 202
Id. Id. Chapiteau des arcades. » 204
Id. Id. Vue des trois arcades. » 205
Pietà, Église San Felice à Florence, XIVe s. » 210
La Madone et l'Enfant (dôme d'Orviéto). » 212
Reliquaire du Santissimo Corporale Id. » 213
La Madone et l'Enfant (égl. S.-Giovenale) Id. » 214
Un martyr, fresque Id. Id. Id. » 215
Le pape Urbain IV, Id. église San-Flaviano. » 216
Crucifix émaillé (collection de Roffignac). » 218
Id. Id. M. Ém. Biaux). » 218
Triptyque du trésor de Trèves. ... ... » 220
Crucifix émaillé (Musée du Louvre). ... ... » 222
Id. Musée de Cluny. ... ... » 224
Diptyque en ivoire (Musée de Dijon). ... » 225
Boite en ivoire Id. ... ... » 227
Plan de l'église de N.-D. de Montebourg. » 229
Statue de Notre-Dame de l'Étoile. ... ... » 229
La nouvelle cathédrale de Saint-Bavon à Haarlem. ... ... » 231
Chapiteau de Bubaste (Musée de Boston). » 242
Colonnes de la salle hypostyle de Karnak. » 243
Série des transformations du chapiteau lotiforme égyptien. ... ... » 244
Sainte Anne et la sainte Vierge (tapisserie). » 245
Plantes naturelles dans la flore gothique. » 247
Interprétation des mêmes plantes naturelles. ... ... » 247
Crosse de saint Étienne. — Détails du revêtement en ivoire. pp. 266 à 273
Tombeau de S. Étienne de Perm au Kremlin de Moscou. ... ... p. 275
Cathédrale de Senlis : vue du collatéral Sud. » 280
Id. Id. tour méridionale. ... » 284
Id. Id. tour et portail du Sud. » 285
Reliquaire de sainte Catherine. ... ... » 288
Id. Id. Id. ... ... » 289
Triptyque au Musée Pincé à Angers. ... » 291
Diptyque Id. Id. Id. » 292
Fresque découverte à Bruges. ... ... » 293
Bornes de la terre de St-Seine-l'Abbaye. pp. 302 à 203
Cathédrale de Meaux : triforium. ... ... p. 305
Id. Id. chapiteaux et colonnette. » 306
Chasublier à l'église de Gunaud. ... ... » 308
Mosaïques à Ganagobie. ... ... » 310
Fresque de Ghirlandajo, église Ognissanti de Florence. ... ... » 312
Le Saint-Sépulcre, plan d'Arculfe. ... ... » 331
Plan de la basilique de Constantin à Jérusalem. ... ... » 332
Plan du St-Sépulcre au temps des croisades. » 332
Tombeau d'un Croisé à Pont-de-Gennes. » 333
La Sybille de Tivoli, fresque de Domenico Ghirlandajo. ... ... » 365
Tombeau de Benozzo Federighi, évêque de Fiesole, par Lucca della Robbia. — Bordure émaillée encadrant le tombeau. pp. 366 et 367
Bas-relief à l'abbaye d'Aulne. ... ... p. 369
Sceau de l'abbaye d'Aulne. ... ... » 371
Linteau de porte Ibid. ... ... » 373
Vue perspective du cloître d'Aulne. ... » 374
Grand réfectoire Ibid. ... ... » 375
Palais de Tag-Eïvan (Perse). ... ... » 377
Église abbatiale de Tournus, détails. pp. 377 et 378
Piscine à Dijon. ... ... p. 380
Reculver abbey (Kent) en 1735. ... ... » 381
Worksop Priory (Notts), en 1726. ... ... » 383
Fresque ornementale, XIVe siècle, à Pistoia. » 387
Photographie du Saint-Suaire de Turin. » 390
Église des Marolles en Brie. ... ... » 404
Id. Id. Plan terrier. » 405
St-Jean des Vignes, frise de la façade. ... » 407
Cathédrale de Soissons, chapiteau du chœur. » 408
Id. Id. frise du transept Sud. » 408
St-Jean des Vignes, Console du cloître. ... » 408
Dalle tumulaire de Brochard de Charpignie. ... ... » 430
Tombe à Abscithiotissa. ... ... » 430
Tombe à Famagouste. ... ... » 431
Couvercle de sarcophage du maréchal Adam d'Antioche. ... ... » 432
Détails de la cuve baptismale de Carly et du sarcophage d'Adam d'Antioche. ... » 432
Id. fonts baptismaux de Limay, de Vétheuil et chapiteau de Sainte-Sophie de Nicosie. ... ... pp. 432 et 433
Sarcophage trouvé à St-Georges de Nicosie. p. 433
Fragment de sarcophage. ... ... » 434
Sarcophage dans la façade de l'église de Bibi. ... ... » 435
Tombe d'Eschive de Dampierre. ... ... » 435
Tombeau de S. Mammas à Morfou. pp. 436 à 438
Chapelle funéraire à la cathédrale de Famagouste. ... ... p. 438
Fragments conservés au Musée de Nicosie. » 439
Détail d'un tombeau à Saint-Sozomène. » 440
Fresque de St-François de Famagouste. » 440
Cathédrale de Soissons. — Plan. ... ... » 441
Id. — Intérieur. ... ... » 442
Id. — Pourtour du chœur,
Id. — Portail Nord. pp. 444 à 448
Deux Antependium brodés (abb. de Silos). p. 453
Abbaye d'Aulne. — Ruines ; — Vue des fenêtres primitives ; — Façade occidentale ; — Épitaphe ; — Fenestrages ; — Porte ; — Vue du chevet ; — Retombées de voûtes ; — Façade élevée par Louant ; — Sceau et contresceau. 456 à 467
Cor d'ivoire au Musée archéolog. d'Angers. p. 468
Id. Id. Id. » 469
Id. Id. Id. » 470
Le retable de Kerdévot (Finistère). ... ... » 473

Grille à Riva di Trento. ... ... p. 477
Intérieur de l'église de St-Romain-Le-Puy. » 484
Id. de St-Rambert. ... ... » 485
Id. de Chatelneuf. ... ... » 486
Pierre sculptée à Charlieu. ... ... » 486
Ciborium de l'église de Ste-Marie à Corneto. » 487
Tombeau du card. Fieschi à la basilique de St-Laurent-hors-les-murs, à Rome, XIIIe siècle. ... ... p. 488
Tombeau du pape Clément IV à l'église de St-François à Viterbe, XIIIe s. ... » 489
Siège épiscopal à Ste-Balbine à Rome. » 490
La Rue des Pierres à Bruges. ... ... » 494
Hôtel du Tonlieu Id. » 495
Hôtel Bladelin Id. » 495
Le Bourg en 1562 Id. » 496

Table par noms d'auteurs.

A. R. T. — Vitraux d'églises (Mélanges). ... ... p. 50
ABGRALL (Le chan. J.-M.). — Le retable de Kerdévot (Id.). ... ... p. 472
ANTHYME ST-PAUL. — Bibliographie. ... ... p. 484
BARBIER DE MONTAULT (Mgr X.). — La généalogie des crucifix du trésor de Cherves (Mélanges). p. 217
Bibliographie. ... pp. 74, 75, 76, 158, 159, 244, 245, 328, 329, 330, 400, 401, 402, 403, 404, 491, 492, 493
BATTANDIER (Dom A.). — Le Saint-Suaire (Correspondance). ... ... p. 38[illegible]
BERTHELÉ (JOS.). — Bibliographie... ... ... pp. 76, 160, 330
BRYKCZYNSKI (A.). — Vases acoustiques à la cathédrale de Vlotslavek (Pologne) (Mélanges). ... p. 130
CHABEUF (Henri). — L'église de Rouvres (Côte-d'Or). ... ... p. 104
A propos de vitraux (Mélanges). ... ... p. 127
Deux ivoires du Musée de Dijon (Id.). ... ... p. 225
Bornes de la terre abbatiale de Saint-Seine-l'Abbaye (Côte-d'Or) (Id. p. 302
Piscine dans l'église cathédrale de Saint-Bénigne de Dijon (Id.). p. 379
CHRISTOPHE GAUTHEY (Fr. J.). — Correspondance. ... ... p. 310
CLOQUET (Louis). — Monographie paroissiale du diocèse de Cambrai (Chronique). ... ... p. 257
Archives monumentales de la Prusse (Id.). ... ... p. 257
L'Abbaye d'Aulne. ... ... pp. 3[illegible]9, 450
Bibliographie. pp. 80, 81, 161, 162, 165, 166, 167, 168, 247, 248, 249, 250, 251, 331, 334, 335, 336 337, 404, 405, 406, 407, 409, 494, 497, 498
Nouvelles. ... ... p. 179
Périodiques. ... ... p. 251
Chronique. ... ... pp. 342, 504
Nécrologie : Adrien Bressers. ... ... p. 426
DE BAYE (Baron). — La Crosse de S. Étienne de Perm (XVe siècle). ... ... p. 265
DE FARCY (L.). — La grande salle de l'évêché d'Angers. ... ... p. 202
Épaves (Mélanges). ... ... pp. 287, 468
La plus grosse cloche de France au dernier tiers du XVe s. (Id.). ... p. 307
Chasublier du XVe s. à l'église de Cunaud (Maine et Loire) (Id.). ... p. 308
Travaux des Sociétés savantes. ... ... p. 236
DE FAVERGES (Ctesse).— Notice sur le Saint-Suaire solennellement exposé à Turin (Chronique). p. 263
DE MÉLY (F.). — Bibliographie. ... ... pp. 155, 242, 486
DIDIOT (Chan. J.). — Observations sur l'imagerie religieuse et populaire en Russie (Mélanges). ... p. 294
DIEULAFOY (M.). — La voûte gothique (Id.). ... ... p. 377
ENLART (C.). — Les tombeaux français dans l'île de Chypre. ... ... p. 429
Bibliographie. ... ... p. 164
Correspondance. ... ... p. 476
F. M. A. — Correspondance d'Angleterre. ... ... p. 315
GERSPACH. — Une Adoration des Rois mages. ... ... p. 20
Fresques récemment découvertes à Florence, Orviéto et Montefiascone. — Le nettoyage des anciennes fresques (Mélanges). ... ... p. 209
L'église de la Santissima Trinità de Florence. ... ... p. 393
Samuel et Nathaniel Buck (Mélanges). ... ... p. 381
La Grille de Riva di Trento (Correspondance). ... ... p. 476
Correspondance d'Italie. ... ... pp. 52, 131, 311, 385

GRISAR (H.). — Sainte-Marie in Cosmedin à Rome. ... ... p. 181
HELBIG (Jules). — Fra Giovanni Angelico da Fiesole, *sa vie et ses ouvrages*, par le R. P. Étienne BEISSEL, S. J. ... ... p. 24
Edward von Steinle, sa correspondance avec ses amis. ... ... p. 93
L'Exposition de copies d'après les anciens maîtres italiens, par Godefroid Guffens (Mélanges). ... ... p. 114
Mosaïques d'Aix-la-Chapelle (Id.). ... ... p. 115
Les peintures des Maîtres inconnus. Un triptyque du XVe siècle. ... ... p. 349
La nouvelle cathédrale de Harlem (Mélanges). ... ... p. 378
Iconographie de l'Annonciation (Chronique). ... ... p. 416
Encore le Musée de South-Kensington et son Administration (Id.). ... p. 416
Bibliographie. ... ... pp. 67, 68, 150, 153, 154, 328, 398
Nécrologie : Joseph Osterrath. ... ... p. 512
JOCELYN FROULKES (C.). — Le couronnement de la Sainte Vierge (Mélanges). ... ... pp. 42, 117
JOUY (E.). — Le triforium de la cathédrale de Meaux (Id.). ... ... p. 304
LAMBIN (Em.). — La cathédrale de Senlis. ... ... p. 278
La cathédrale de Soissons. ... ... p. 441
MUNTZ (Eug.). — L'ancienne basilique de St-Paul-hors-les-Murs. ... ... pp. 1, 108
RANDOLPH (John A.). — Correspondance d'Angleterre. ... ... pp. 57, 145, 233, 316, 389, 478
ROHAULT DE FLEURY (G.). — Note sur St-Apollinaire de Ravenne. ... ... p. 198
ROULIN (Dom E.). — Le calice ministériel de Silos. ... ... p. 352
Une main-reliquaire (abbaye de Silos). ... ... p. 450
Deux antependium brodés à Silos. ... ... p. 452
Bibliographie. ... ... pp. 77, 157, 247
S. T. — Travaux des Sociétés savantes. ... ... p. 59
TULPINCK (C.). — Annonciation, peinture murale découverte à Bruges (Mélanges). ... ... p. 292
VAN TERM (J.). — Correspondance de Hollande... ... ... pp. 54, 140, 230
WEALE (W.-H. James). — Jean Brito et l'invention de l'imprimerie (Mélanges). ... ... p. 207

Table analytique.

A.

Aalten, église d', 141.
abbayes mérovingiennes, 302.
Abbeville, restauration de l'église St-Wulfran, 259; — manuscrit à la bibliothèque, 322.
Abel, 5.
Aberdeen (chapelle des Grey Friars à), 317.
Abigael (cachet d'), 482.
Abner et Joab (ivoire du IXe s.), 78.
Abraham, 6; — (apparition des anges à), 6; — (reliques d'), 469-470.
absides, églises à deux, 400.
Abydos, fouilles à, 321.
Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 59, 147, 236, 320, 394, 480; — *royale d'archéologie de Belgique*, 149, 240, 396, 483; — *de Reims*, 482.
académies (réorganisation des), 511.
Achille (sarcophage d') 393.
acropole de Mycène, 59.
Acta sanctorum, 13.
Adam, 4, 5, 124; — (d'Antioche tombe d'), 430; — Clissi (monument triomphal d'), 480.
Adoration des Mages, de Botticelli, 20-22; — des Médicis, 27; — du IIe siècle, 42; — du IVe siècle, 42; — de Van der Goes, 52; — de Giotto, 152.
Adrien Ier, pape, 16, 183, 189; — basilique d', 186.
Ainay-le-Vieil, château d' 424.
Aix-la-Chapelle, église Ste-Marie, 98; — couronne de lumière, 239.
alambic de grès du XVIe siècle, 149.
Albert Dürer, 351.
Albia christiana, 493.
Alexandre (histoire et mort d'), 394.
Alexandre VI, pape, 67; — (portrait d') 115; — (pontificat d'), 248.
Alexandrie (phare d'), 321, 377.
Algate (Londres), ancien prieuré à, 146.
Allemagne, 88, 143, 232; — armes de l'empire d', 352.
Alpes et Pyrénées, 168.
Alphonse III (croix d'), 361.
Alsemberg, 498.
Ambierle (triptyque d'), 161.
Amboise (cardinal d'), 307.
Ambrogio Fossano, dit Bergognone, 120.
Amicis (Franco de), peintre italien, 55.
Amiens, couvent des Augustins, 80; — flore de N.-D., 248; — cathédrale, 444.
amphithéâtre romain, 147.
amphore trouvée à Bordeaux, 147.
Ampurias (*Episcopologium d'*), 247.
Amsterdam (Rijksmuseum à), 58.
anabaptistes, 232.
Analecta hymnica, 75, 404.
anarchie dans l'art, 250.
anatomie dans les peintures d'Angelico, 30.
Ancien des jours, 318.
ancien Testament (femmes de l'), 125; — (figures de l'), 152.
ancône du XVe siècle, 365.
Andreino da Edesia, peintre, 48.
Anet (tenture au château d'), 322.
Angelico de Fiesole, 24-39, 117, 119, 152.
Angers, grande salle de l'évêché, 202, 203, 205; — inventaire de la cathédrale, 240; — triptyque en ivoire au Musée Pincé, 290, 291; — diptyque en ivoire, 291, 292; — horloge de la cathédrale, 308.
Anges, 6, 15, 17, 18; — adorateurs, 45, 49, 65, 120, 122, 191; — couronnant la Ste Vierge, 49, 50; — dansants, 118; — exterminateurs, 8; — musiciens, 47-49, 117, 123; — portant les instruments de la passion, 28; — au Musée de Turin, 38; — figures d', 97; — neuf chœurs des, 98, 119, 308.
Angleterre, 145, 315, 389, 478; — conversion de l', 57, 58; — restaurations en, 478.
Angoulême, crucifix émaillés à, 217, 221; — inventaire du château d', 74.
Annona, 185.
Annonciation, 42, 133; — à Hildesheim, 37; — à Florence, 132; — du XIVe siècle à Orvieto, 210; — peinture murale du XIIe s., 292, 293; — (iconographie de l'), 416.
Annuario nobiliare, 76.
antependium, du XIVe s., 48; — brodés à Silos, 452, 453.
antiquités païennes, 112.
Antonin le pieux, 330.
Antonino Gagini, sculpteur du XVe s., 314.
Antonio Vivarini, peintre, 119.
Anvers, peintures murales de la Bourse, 114; — théâtre, 149; — anciennes façades, 346; — tour Notre-Dame, 483.
Aphrodite drapée, 59.
Apollon, 147.
apôtres, 10, 11, 17, 29, 49.
aquamanile du XIIIe s., 498.
aqueduc sur la colline d'Ophel, 60.
Aradus (monnaies d'), 320.
arc, de Placidie, 12-15; — de Trajan à Bénévent, 60.
Arc (Jeanne d'), armoiries et devise de, 148.
arche (construction de l'), 6.
archéologie religieuse, 1, 142; — à Rome et en Italie, 330; — (cours d'), 409. — (études et notes d'), 480.
archevêque officiant, ivoire du IXe s., 78.
Architect (the), 318.
architectes perses, 378.
Architectural Review (the), 145, 234, 318.
Architecture (revue angl.), 235, 318.
architecture, exposition d', 80; — antique, chronologie de l', 63; — religieuse, 165; — à l'époque mérovingienne, 482; — dans l'ancien diocèse de Soissons, 398; — ogivale, 278, 380.
archives, — angevines, 327; — de la Côte-d'Or, 305; — de Gardama, 482; — liégeoises, 169; — monumentales de la Prusse, 257, 258; — nationales, 203; — nationales de Toulouse, 327; — du Vatican, 248.
Ardeatham (prieuré d'), 391.
Arena de Padoue (chapelle d'), 53.
arêtiers du XVe s. à Loreto, 178.
Arles, concile, 278; — arènes romaines, 320; — statuaire de St-Trophime, 72.
armes parlantes, 76, 159.
Arnhem, église St-Eusèbe, 230.
art, 36; — allemand, 77, 233; — antique, 177; — byzantin, 10; — des catacombes, 42; — décoratif, 184; — égyptien, 242, 41[illegible]; — ferrarais, 66; — hellénique, 72, [illegible], 142; — italien, 68, 115; — médailliste en Prusse, 57; — médiéval, 35, 41, 42, 2[illegible], 3[illegible]; — moderne, 499; — occidental, 227; — ombrien, 69; — païen, 34, 259; — plastique, 74; — romain, 99, 410, 415; — thibétain, 237; — toscan, 69; — typographique à Bruges, 46.
art, chez les anciens (étude de l'), 36; — en Chine (histoire de l'), 113; — dans la Vallée de la Moselle, 233; — et les artistes dans le Barrois, 324; — et archéologie dans le département de la Loire, 484; — décoratif (musées locaux d'), 383, 384; — manufacture officielle d', 385; — public (congrès d'), 510.
art chrétien, 42, 116, 176, 177, 306, 342; — histoire de l', 113; — commission permanente diocésaine d', 257, 342; — exposition d', 263.
art ecclésiastique (exposition d'), 391.
Arte, l', 442.
artillerie (pièce d'), du XVe s., 327.
artiste, besoins de l', 36; — direction pour l', 152.
artistes, florentins, 29; — ferrarais (biographie des), 66, 67; — lombards, 68.
Artus, légende d', 70; — (Végier), potier d'étain, 325.
Ascension, à Florence, 34; — tableau de Nic. Gerini, 54.
Assche, église, 346.
Assise, fresques de Giotto à, 219.
assomption, 46, 47; — ivoire du XVe s., 78, représentation de l', 293.
Atena Lucana, fresques à, 314.
Athawa-vada (édition photographique de l'), 320.
Athos (Mont), 46; — madone, 299.
Auguste, époque d', 63.
Aulne, abbaye d', 369, 450, 466; — armoiries et sceau, 372, 466; — bâtiments claustraux, 373, 375; — cartulaire, 372; — épitaphes, 459, 462, — ferme, 370, — moulin, 373; — restauration, 466; — ruines, 369, 456, 466.
aumônière sarrazinoise, 228.
autel, du XVe s., à Rouvres, 105, — portatifs du XIVe s., 498.
Auterfield, église, 317.
Auteville-Roffignac, crucifix de, 221.
Autre, calendrier d', 321.
Avignon, retable de St-Pierre à, 164.
Aymon (les quatre fils), 483.

B.

Baccio Pontelli, archit. florentin, 492.
Bacone (Francesco di), peintre verrier, 26.
badigeon sur les fresques (moyen d'enlever le), 215, 216.
Baeckelmans (Fr.), 153.
Bague, bondon de cloches, 161.
baignoire antique, Ste-Marie in Cosmedin, 1[illegible].
Balaam, 353.

[illegible]
[illegible] Rome, 150.
[illegible]
Barberini, cardinal, 3.
Barbet de Jouy, 14.
[illegible]
[illegible]
Barelli, lettres et écrits de, 329.
[illegible]
Baronius, 2.
Barrois, carte numismatique du, 148
Bartholomeo (fra), peintre du XVe s., 386.
basilique adriane, 187.
Bassano, bas-relief en terre cuite du XVe s. [illegible]
Basse-Bretagne (architecture religieuse en), 411
Battandier (Mgr), 389.
Baume-les-Messieurs (abbaye de), 326.
Bauwens (Ed.), archit., nécrolog., 65.
Bayart (le cheval de), 483.
Baye (Bon de), 265.
Bayeux, trésor de l'église N.-D., 238; — cathédrale, 239, 240, 335.
Beaune, déambulatoire de N.-D., 119.
[illegible] à St Étienne [illegible] flore de la cath., 248.
[illegible] France, ministère des, 52.
[illegible] 118.
Beissel, Ét., S. J., 24, 115.
Belgique, 52; — Commission royale des monuments de, 506; — la B. et le Mont St-Michel, 347.
Benedetto, Fra, 24.
bénédictins noirs de Cluny, 121.
Bénévent, monuments et œuvres d'art, 400.
Bergognone, 120, 315; — art de, 126.
Berlin, — église de Jérusalem, 144; — musée, 232; — exposition d'art du moyen âge, 344.
Berthelé (J.), 76, 160, 330.
Bertholo, archev. de Mayence, 208.
Besançon, archevêché, 325; — ambon de la cathédrale, 326.
Besozzo (Leonardo), peintre, 48, 126.
[illegible]
Betsabée, 45.
Beyrouth, ancienne acropole, 237.
Beziers, sculptures du XIVe s., 327.
Biais (Em.), 221.
Bible, impression de la, 208; — de 1491, 57, [illegible] (manuscrit de la), 319.
[illegible]
Bibliothèque, ambrosienne, 44; — de Ferrare, 111,
[illegible] 244.
Bicci (Neri de), peintre du XVe s., 364.
bienheureux, dans les peintures d'Angelico, [illegible]
biens ecclésiastiques (vente des), 287.
bijoux juifs à Moknin, 393.
Billerbeek, église St-Ludger, 233.
Binche, hôtel-de-ville, 507; — restaurations architect., 507.
Blancpain, graveur du XVe s., 61.
Blois, restauration du château, 128.
Boachon (Imbert) sculpteur du XVIe s., 325.
[illegible]
boîtes, en ivoire du musée de Dijon; — à hosties, 508.
[illegible]
Boniface VIII, 20.
Bonnay, crucifix de la collection, 221.
Bordeaux, cloître de la cathédrale, 168.
Borgia, portrait du cardinal, 116; — appartement, au Vatican, 328.
Bormans (Passchier), sculpteur, 82.
Borobœdor, pyramide, 80.
Bosca (ère de), 61.
Bossuet (œuvre inédite de), 59.
Bothweld, église, 392.
bottega des della Robbia, 49.
[illegible] 132.
Bouchout, château, 87.
Bouddha (scènes de la vie de), 81; — inscription sur un coffret à reliques de, 320, 321; — estampage des inscriptions de, à Gaya, 238.
Boulogne-sur-mer, porte des degrés, 337.
Bourbons, chapelle des, 259-260.
bourdons, 307.
Bourges, couronne de lumière, 239; — flore, [illegible] congrès archéol., 422; — ancien hôtel-de-ville, 422; — hôtel Lallemant, 422; — cathédrale, 423; — musée lapidaire, 423; — hôtel Cujas, 423.
Bourgogne (ducs de), 104; — (ancien écu de), 303.
Bourne (église de l'abbaye de), 234.
Boury, antiquités archéol., 251; — église St-Germain, 51; — reliquaire du XIIe s., 251.
Boyer d'Aguilles, collection, 56.
Bradfort (Yorks.), restauration de l'église, 317; — exposition d'art ecclésiastique, 341.
Brain-sur-Alonne, crucifix, 221.
Braine-le-Comte, sceaux, 81; — église paroissiale, 89; — égl. des Sœurs collettines, 89; — St-Géry, 346.
Bramante, 249.
bras-reliquaire, au Louvre, 236-237; [illegible] 450
Brédo, cathédrale Ste-Barbe, 231.
Brera à Milan (tableau de la), 125.
Bressers-Blanchart, peintre, 178; — nécrolog., 426.
Breton (Jehan), écrivain à Tournai, 238.
Breughel, P., 115.
bréviaire espagnol du XVIe s., 75.
Briancourt (inscription découverte à), 393.
brique carrée à Oss, 230.
Bristol, cathédrale, 317, 392.
Brive (crucifix à), 221.
Brochard de Charpignie (tombe de), 430.
broderies anciennes à Silos, 452.
Brom Jan, ciseleur, 149.
Brooklijn, tabernacle, 391.
Brou en Franche Comté, sculpteur de, 344.
Bruges, église St-Jacques, 49, 119; — église N.-D., 177, 178, 260, 345; — chapelle St-Basile, 346; — hôpital St-Jean, 178; — peinture découverte, 345; — peinture murale du XVe s., 292; — salle gothique de l'hôtel-de-ville, 177, 345; — Gruuthuse, Poorterslogie, 177, 178, 260; — berceau de l'imprimerie [illegible] congrès archéologique, 283; — promenades dans Bruges, 494-496.
Bruxelles (guide de), 81; — musée des arts décoratifs, 115, 509; — volets peints, 351; — congrès eucharistique, 512.
Brykczynski (l'abbé A.), 130.
Bubaste (chapiteau de), 242.
Buck (Samuel et Nathaniel), graveurs, 381, 382.
[illegible]
Bueil (Hardouin de), crosse en os, 471.
buffet d'orgue à Strasbourg, 308.
Builder, 145, 235, 317, 318.
[illegible]
buisson ardent, 7; — du XVe s., 163.
Bulletin monumental, 337.
[illegible] peintures [illegible] 212.
Buonarotti, Casa, 132.
Burkhardt, 21, 366.
Burne Jones (Ed.), aquarelle, 391.
Busleyden à Malines (hôtel), 294.
buste de jeune femme à Elché, 61, 62.
Buttinone, peintre, 315.
byzantin (art), 141.
[illegible]

C.

Caen, église St-Étienne, 335; — égl. de la Trinité, 335.
Caicia (Pérouse), fresque, 314.
Cain, 5.
Caire (institut français d'archéologie au), 180.
calice, du XIIe s. au Louvre, 360; — à Coïmbre, 361; — ministériel de Silos, 358, 359; — usage liturgique du, 362.
Calixte II, pape, 190, 193.
Calle-Bruère, église, 422; — tombeau de S. Sylvain, 423.
Callicratès, archit. du Parthénon, 62.
Cambrai (monographies paroiss. du diocèse de), 257; — horloge astronomique, 308.
Cambridge, bibliothèque, 55; — antiquités, 322.
camée, byzantin à Vienne, 480; — antiques et modernes (catalogue des), 59.
Camusat, 263.
Cantal (églises du), 325.
Canterbury (cathédrale de), 234.
capella nuova à Orvieto, 27.
Caranda, album, 343.
Caravage, 153.
Cardiff, croix de cimetière, 317.
carillonneur (guide pratique du), 76.
carillons (recueil de), 76.
Carly, cuve baptismale, 432.
Carrache (le), 47.
carreaux, du XIIIe s., 74; — émaillés, 368.
carrelages, 74; — historiés, 252.
Carthage, anciennes poteries, 148, 237; — inscriptions sur plomb, 393; — temple de Cérès, 319; — fouilles, 320; — tombes puniques, 409.
Casa-Pucci à Florence, 21.
casque, 8.
Castelvetro, fresque du XVIe s., 314.
catacombes, exploration des, 108; — fouilles et découvertes, 402.
[illegible] 481.
Caterino Cornaro (mausolée de), 249.
cathédrale, — Amiens, 444; — Bayeux, 335; Besançon, 426; — Bordeaux, 168; — Bourges, 423; — Bristol, 317, 392; Canterbury, 234; Erfurt, 143; Evreux, 324; — Ferrare, 66; — Gand, 346; — Londres (St-Paul), 57; Nantes, 124; — Pampelune, 168; — Perm, 276; — Peterborough, 317; — Puy, 325; Reims, 326; Rouen, 179, 335; Sens, 276; — Strasbourg, 68; — Tournai, 378; — Tunis, 179; — Vlotslavek, [illegible] Westminster, 57, 145, 316; — York, 240, 392.
[illegible] à Amiens, 159.
Cavallini (Pietro), mosaïste du XIVe s., 18; peintre du XIIIe s., 133
caveau polychromé du XVe s., 510.
ceintures de S. Césaire, 78.
Célestin II, pape, 74.
centurion, 175.
[illegible] de l'armorie (annales du), 483.
cercueils de pierre à Montmartre, 259.
Cérès (temple de), 183.
Cérularius (schisme de), 192.
Chagnon (Saintonge), fouilles, 394.
chaire de S. Pierre, 78, 79.
Chambéry, couvent des franciscains, 263.
Chambige (Martin), constructeur du XVe s., 285.
chambre sépulcrale à Fünfkirchen, 42.
chambres de Raphaël, 33; Borgia, 33.
Champout (Nièvre), fouilles, 422.
chandelier pascal du XIIIe s., 193.
Changu-Narayana, stèle, 321.
chape du XVIe s., 287.
chapiteaux [illegible] Milan, 71; — à Ste-Marie in Cosmedin [illegible] à Angers, 204; — égyptiens, 244; — à la cathédrale de Meaux, 306.
Characènes (numismatique des), 481.
chardon (symbolisme du), 88.
Charlemagne (capitulaires de), 278; — oratoire, 393; — diplôme, 394.
Charles V (inventaire de), 240.
Charles le Chauve, 320.
Charlieu, pierre sculptée, 486.
chartes angevines, 394.
Chartres, flore, 248.

chasuble du XVIe s. à Leyde, 140 ; — restaurée, 230.
chasubliers du XVe s., 308.
Chateauroux, inscription talismanique, 319.
Château de : Ainay le Vieil, 424 ; — Anet, 322 ; — Blois, 128 ; — Chaugy, 161 ; — Danly, 38 ; — Dun-sur-Auron, 422 ; — Gy, 325 ; — Haarzuylen, 231 ; — Haddon Hall, 391 ; — La Bâtie, 486 ; — Meillant, 422 ; — Nevers, 319 ; — Oostvleteren, 251 ; — Raglan, 391 ; — Sury le Comtal, 489 ; — Warfusée, 350 ; — Wartbury, 293 ; — Ysselstein, 141.
Chatelneu, église, 486.
Chaugy, château, 161.
Chaumont en Vexin (statistique monumentale du canton de), 251.
chefs d'œuvre anciens, 207.
chérubins, 122, 141.
Cherves, trésor, 217 ; — crucifix, 221.
chlamyde, 191.
Christ, 9, 11, 16, 45, 48, 87, 117, 157, 191, 258, 352, 353, 354 ; — de Michel Ange, 34, 39 ; — et sa mère, aux offices de Florence, 50 ; — de 1159 à Pétronio, 70 ; — de James Tissot à Paris, 88 ; — représentation du, 232, 320.
Chronique des arts, 236.
chronologie pontificale, 12.
Chypre (tombeaux français dans l'île de), 429-440.
Ciampini, 13, 14, 108.
cicerone, 135
Cicognara, peintre crémonais, 121.
Cimabué (école de), 47.
cimetière franc à Anderlecht, 63.
cirripages, 268
Cîteaux (règle de), 370 ; — (abbaye de), 505.
civilisation hindoue à Java (restes de la), 80
clavis, 156.
Clemence Isaure, 148.
Clément IV, tombeau, 384 ; — VI, pape, 10.
clergé romain au XIIe s., 30.
Clermont (M.) Ganneau, 60.
cloche de France (la plus grosse), 307.
clochers du Bas-Poitou, 330.
cloches (fondeurs de), 160.
cloître du XIIIe s., 491.
Cloquet (L.), 80, 81, 161, 162, 165-168, 179, 247-251, 331-337, 342, 404-409, 426, 494 498, 504.
Cluny (musée de), 290, 504.
codex, syriaque du VIe s., 43 ; — Borgia, 394 ; — vaticanus, 395.
Cœculus, dieu du foyer, 62.
Cœlius (peinture du), 110.
Coellemans (Jacques), graveur, 56.
coffret, du XIe s., 157 ; — arabe en ivoire, 287 ; — à reliques, 424 ; — byzantin en ivoire, 480.
coffrets byzantins, 77.
coiffures coniques, 277.
Coïmbre, calice à la cathédrale, 361.
Colard Mansion, typographe, 46.
Colla (Piccheneda di), peintre du XVe s., 314.
Coligny, découvertes archéol., 147 ; — inscription gauloise, 320, 482.
collections numismatiques, 135.
colliers talismaniques celto-armoricaux, 336.
Cologne, cathédrale, 97 ; — porta Paphia, 143 ; — Ste-Marie du Capitole, 100 ; — musée Walraff-Reichart, 98 ; — musée, 351.
colombe eucharistique, 509
colonne de marbre à Westminster, 57 ; — de cuivre, 380.
Comité des travaux hist. et scientif., 258.
Commission, historique des départements, 51 ; — des monuments historiques, 128.
concile de Florence, 24.
concours de mosaïque, 115 ; — dits de Rome, 511
congrès, annuel des architectes français, 395 ; — de la Soc. des Beaux-Arts à la Sorbonne, 322, 325 ; — eucharistique de Bruxelles, 395 ; — français d'archéologie, 343.
congrès (les), 292
Constantin, 1 ; — basilique, 62 ; — plan de la, 332 ; — colonne de la, 249 ; — et S. Sylvestre, mosaïque, 108.
Constantinople, église Ste Sophie, [illegible]
cor d'ivoire à Angers, 468, 470.
corail dans l'antiquité, 481.
Corbeil, égl. St Jean de Jérusalem, 421
Cornelis Alb. peintre, 119
Corneille Floris, architecte, 240.
Corneto, ciborium, 387.
correspondances, d'Allemagne, 56, 143, 231 ; — d'Angleterre, 57, 145, 233, 315, [illegible] — de Hollande, 54, 140, 230 ; — d'Italie, 52, 131, 311, 385.
Corte (Josse de), sculpteur yprois, 249.
Cosmas vaticanus, 10
Cosmates (école des), 196.
Cosmati, marbriers, 490.
Cosmedin (origine de), 186.
Côtes d'Or (archives de la), 303.
coufiques, caractères, 62.
coupole dans l'architecture gothique, 337.
cour, céleste, 117 ; — pontificale, 76
couronnement de la Vierge, à Bologne, 45 ; — dans la *Biblia pauperum*, 45 ; — au British museum, 46 ; — à Florence (pl.), 50-51, 116-117 ; — au Louvre, 78.
couronnes de lumière, 238, 239.
Courtrai, anciennes halles, 89, 261.
couverture d'évangéliaire en argent doré, 49.
Cowes (Wight), église, 478.
Crabeth (frères), peintres-verr. du XVIIe s., 141.
création du monde, 4.
Cripplegate, église St-Gilles, 478 ; — découvertes archéol., 478.
croisé (tombeau d'un), 333.
croissant (le), 352.
croix, de consécration de Rouvres, 107 ; — du VIIe s., 390 ; — reliquaire du XIIe s., 106 ; — d'autel, 219 ; — limousine, 219, 222, 223 ; — triomphale du XVe s., 57.
croix, parcelle de la vraie, 106 ; — reliquaire byzantin de la vraie, 480.
crosse, en ivoire, 470 ; — en os, 471 ; — en plomb du VIIe s., 508.
Crowe et Cavalcaselle, 10, 13, 20, 22, 32, 34, 38, 108.
Croyland (église abbatiale), 391.
crucifix, en bois de cèdre à Bologne, 70 ; — en bois à Cologne, 145 ; — d'Allemagne sur fond d'or, 223 ; — trouvé à Oss, 230 ; — histoire du, 217 ; — iconographie du, 220.
crucifix émaillés, 217-218
crucifixion (la), 9, 48, 64, 82, 88, 109, 111, 138, 141, 178, 232 ; — de Bartholomé (pl.), 132-133
cryptes romaines, 187.
culte (convenance du), 128 ; — de la Vierge, 42.
cunéiformes (textes), 394.
Curgy (Saône et Loire), église, 325.
cuves baptismales en plomb, 325.
Cyriades, architecte, 1.

D.

Dadizeele, église, 346.
Dagobert à cheval, statue du roi, 399.
Damme (Fl. Occid.), église, 421.
Danly, château, 38
Dante (portrait du), 137 ; — 6me centenaire de sa naissance, 138.
David, 49, 110, 124, [illegible] dictant des psaumes, 78
de Castro, bénédictin, 358, 362.
découvertes archéologiques, 344 ; — à Briancourt, 303 ; — aux catacombes, 402 ; — à Coligny, 147 ; — Cripplegate, 478 ; — Delphes, 238 ; — Florence, 210 ; — Furson Abbey, 57 ; — Hern St-Hubert, 347 ; — Montebascone, 211 ; — Orvieto, 290 ; — Oss, 142, 230 ; — Oswertry, 478 ; — Palambra, 315 ; — Paris, 237 ; — Petra, 147 ; — Poitiers, 505 ; — Reigate, 235.
Dévoués du pays de Liège, 374, 379.
Delorme (Philib.), colonne, 411.
Delphes, [illegible] 235
[illegible]
Dendermondiana, 65.
Deprez (Josquin), compositeur flam., 67.
[illegible]
[illegible] ivoire du XIIIe s., 78
[illegible] XVIIe [illegible] 12
Devrant (ruines d'un théâtre à), 424.
diaconale, église, 185.
[illegible]
[illegible] 136 ; — des symboles, emblèmes et attributs, 169.
Dubot [illegible]
Didron (E.), peintre verrier, 127, 220, 249.
Dieu de la France, [illegible]
Dieu le Père, portant la tiare, 48 ; — (figure de), 122.
Dieulafoy (M.), 337.
dieux romains (les douze), 62.
Dijon, église N.-D., 227 ; — verrières à N.-D., 127-129 ; — cathédrale St-Bénigne, 179, [illegible] — chapelle des [illegible] cains, 419 ; — ancienne église des cordeliers, 440, [illegible] gardes, 319, [illegible] comptes de la [illegible] 129.
Dimanche et [illegible], 147.
diplôme militaire du IIe s., 59.
diptyques, des Ve et VIe siècles, 77 ; — consulaires, 77 ; — de Monza, 77 ; — [illegible] rence, 77 ; — à Tournai, 7[illegible] — en ivoire, Dijon, 225, 227 ; — à Angers, 231, 232.
docteurs de l'Église, 28.
doges (palais des), 180.
Domenico Ghirlandajo, 21 ; — *saint Jérôme*, 132
donateurs sous forme de pygmées, 18.
Doordrecht, grande église, 231.
dormition de la Vierge (terrain de la), 509.
Dortmund, hôtel de ville, 56.
Douglas, vente de la collection, 144.
Douvres, tour de l'église N.-D., 146.
Dovercourt le Harwich, église de tous les saints, 234.
Duchesnes, abbé, 12, 13, 186.
Dun sur Auron, [illegible] 422 ; — collégiale St-Étienne, 422.

E.

eau changée en sang, 7.
Ecce homo, 152.
échelle de Jacob, 6.
école, allemande, 63 ; — auvergnate en Poitou (influence de l'), 325 ; — bourguignonne, 105, [illegible] — de Cimabué, 47 ; — flamande (peintures anciennes de l'), 312, 312 ; [illegible] grecque, [illegible] de Giotto, [illegible] lienne (tableau de l'), [illegible] 48, 120, — exposition de tableaux de l'ancienne, 315 ; [illegible] 323 ; — vénitienne, 45.
école, des chantres, [illegible] St Luc (restes de l'), 224, [illegible] St Luc de Gand, [illegible] de Bruxelles, 425.
écoles professionnelles, 179, [illegible] d'architecture religieuse, 325.
écu en ogive, 403.
édifices, du moyen âge [illegible] 128, [illegible] religieux (style ogival), [illegible]
édit de Milan, 43.
Église (tradition de l'), 152 ; — société religieuse, 400.
églises [illegible] restaurations des [illegible]
Égypte, tombeaux, 13[illegible]

Eimenberga (Cologne, effigie du chevalier, 145
Eiche (l'espagnol), 140 ; — longime d'), 321.
émail du XIIIe s., 48.
Emondeuse d'anneaux de cuivre, 158.
empire assyrien, 59.
encensoir, du XVe s., 149 ; — en Russie, 277
enfer, peinture à San-Gemignano, 134.
Enlart (C.), 164, 429, 476.
enlumineurs du XVe s., 325.
Enoxe (Pierre d'), sceau inédit de, 159.
ephemerides liturgicæ, 493.
épigraphie campanaire ardennaise, 160.
Épisode de la vie de S. François (Botticelli), 21 ; — *de Jésus* (Angelico), 25
épitaphe, du tombeau d'Angelico, 39 ; — à l'abbaye d'Aulne, 459, 462.
époque, apostolique, 42 ; — héroïque, 50.
Erfurt, cathédrale, 143.
Escurial, bibliothèque, 143.
estampes à St-Paul-hors-les-murs, 4.
Esta, histoire de la famille, 66.
esthétique chrétienne, règles, 395.
établissements iconographiques russes, 295.
Etat dans les manifestations de l'art (intervention de l'), 510
Etienne de Cologne (Lochner), peintre, 39.
Etimaira (trône de l'), 17.
étoffes, imprimées, 156; — (collection d'), 157.
études liturgiques, 402.
Eucharistie, inspiration de l'art chrétien, 396.
Eugène IV, pape, 24 ; — tiare, 24.
eulogies (case à), 319.
évangéliaire, de l'évêque Eribert, 70 ; — grec à Jérusalem, 319.
évangile apocryphe, *De transitu B. M. V.*, 45.
évangélistes, symb., 18, 28, 190.
Eve, 4, 5.
Evreux, cathédrale, 324 ; — pierre tombale, 324.
excursions archéologiques, 91.
Exultet, rouleau du XIe s., 316.
Eyck (Van), (école des frères), 39, 350.

F.

Fabriano (Gentile da), peintre, 47, 132.
Faïences orientales, 61.
Famagouste, édicule de tombeau, 438 ; — peinture funéraire, 440.
Fanal (château du), 61.
Fédération artistique, 490
femmes (les saintes), 124.
Farcy (L. de), 202, 236, 287, 307, 308, 468.
Faverge (Ctesse de), 263.
Ferrare, 66 ; — cathédrale, 66 ; — peinture, 67.
fers à hosties, 329,
festins de mort, 233.
fêtages, 204, 206
Février de St-Mesmin, archéol., 225.
Ffoulkes (Miss-Jocelyn), 50.
Fieschi, tombeau du cardinal, 388.
figures humaines dans les peintures de l'antiquité, 59.
Filippo Lippi, 21, 117, 118
Filocete, A., architecte florentin, 25.
Fior (Jacobello del), peintre, 47.
Fisnes, chapelle, 159.
flabellum de Tournus, 77.
Flameng, Léop., graveur, 52.
Flandrin, fils, peintre, 88.
Flandrin (Hippolyte), lettres et pensées de, 93.
Flavius-Josèphe, 59, 60.
flore, des grandes cathédrales de France, 247 ; — de Beauvais, de Bourges, de Chartres, de Reims, de Rouen, 248 ; — de la cathédrale de Senlis, 282, 283 ; — de la cathédrale de Soissons, 407, 408, 447, 448.
Florence, académie Botticelli, 49 ; — baptistère St-Jean, 314; — bibliothèque Riccardiana, 132 ; — campanile, 91 ; — campo santo, 138 ; — église Sant Ambrogio, 107 ; — Ognissanti, 132, 311 ; — San Niccolò, 132, — della santissima, 363, 364, 368 ; — fresques découvertes, 210 ; — galerie des offices, 36, 117, 131, 138 ; — Kunsthistorisches Institut, 386 ; — manufacture de pierres dures, 385 ; — monastère des anges, 50 ; — musée national au Bargello, 135 ; — de l'opéra, 366 ; — della vecchia Firenze, 386 ; — pietà du XIVe s., 210 ; — tabernacle d'Orcagna, 385 ; — Trinità du XVIe s., 34.
Fondaco dei Turchi à Venise, 66.
fondeurs de cloches, 331.
Folgoët, basilique de N.-D., 504.
fonts de baptême, du XIIIe s. à Hildesheim, 44 ; — en pierre du XVIe s., 343 ; — à Limay, 432.
Foppa, peintre, 120.
Forez (églises du), 485.
Forster, 39, 121.
fortifications, 377.
forts syriens, 167.
Fortunat, 482.
forum romain, 320.
Fossano, Ambr., peintre, 121.
fouilles, à Abydos, 34 ; — Carthage, 320 ; — catacombes, 402 ; — Chagnon, 394 ; — Champoul, 422 ; — Kalaa de Beni Hammed, 61 ; Marties Tolosane, 63 ; — Paix (Montmartre), 259, 420 ; — Vectillum l'ancien, 319.
Fould (le prix), 394.
Fourbechies (Hainaut), église, 261.
Francs Saliens (lieux habités par les), 240.
Frantz, F., professeur, 37.
Freppel (Mgr), statue de, 508.
fresque, à l'église supérieure d'Assise, 5 ; — de la Leugemeete à Gand, 167, 261, 336 ; — de fra Philippo Lippi, 49 ; — d'Ottaviano Nelli, 50 ; — ornementale du XIVe s. à Pistoie, 387.
fresques, à Padoue, 48, 53, 138 ; — à Florence, 134 ; — à Pavie, 48 ; — à Sta Maria della Grazia, 82 ; — à St-Laurent-hors-les-murs, 109 ; — à St-Paul-hors-les-murs, 8 ; — aux quatre Saints Couronnés, 111 ; — à St-Sylvestre, 110 ; — au Vatican, 33 ; — du XIIe s., 145, 196.
fresques anciennes (nettoyage des), 210-215 ; — significations différentes du mot, 211 ; — procédés techniques, 364.
frontal, 452.
Frothingham, 12, 60.
Fünfkirchen, chambre sépulcrale, 42.
Furnes et ses environs, 81.
Furson abbey, travaux et découvertes, 57.

G.

Gabriel, archange, 293.
Gafsa (mosaïque de), 320.
Galathée de Raphaël, 34.
galerie, d'Augsbourg, 50 ; — de l'hôpital de Florence, 52 ; — des offices à Florence, 20, 21, 56 ; — nationale de Londres, 38, 47 ; — de Parme, 38 ; — du Vatican, 49.
Ganagobie, mosaïque du XIIIe s., 310.
Gand, fresques de la Leugemeete, 261 ; — cathédrale, 346 ; — école St-Luc, 424.
Garrucci (R. P.), 12, 16.
Gardanne, fonds d'archives, 482.
Gayancos (Pascual de), mort de, 62.
Gelas, monnaies du roi, 320.
Gélase, cardinal-diacre, 195.
Gengis-Khan, tombeau et lance, 167.
Gerasa (ruines de l'antique), 148.
Germigny des Prés (mosaïque à), 367.
Gersar (*doctrinal* de), 208, 238.
Gerspach, 16, 20, 52, 131, 209, 311, 363, 381, 385, 476.
Ghiberti, 24.
Gibbs (collection de M.), 55.
Giornale degli scavi di Roma, 70
Giotto, 47, 138.
Giovenale, architecte, 182-197.
Glossaire archéologique, 70
goedendag (le), 167.
gothique (terre natale du), 278.
Gouda, église St-Jean, 141.
Gournay (siège de), 167.
Gozzoli (Benozzo), peintre, 26, 27, 37, 137 ; — Federighi (tombeau de), 365, 367.
graffitti du Palatin, 238, 320.
grammaire lombarde, 62.
grammatica rhytmica, 209.
Gratas Etienne, maître maçon, 65.
gravure, du XVe s., 50 ; — sur cuivre du XVe s., 149 ; — gravures et eaux-fortes à Nuremberg (collection de), 144.
Graz, chapelle du S. Cœur, 88.
Great Hampden (église de), 390.
grec, la langue des classes inférieures, 175.
Grecs, fixés à Rome, 181.
Grecs (types), influence des, 62.
Grégoire XI, 19.
Gregoravius, 147.
grenadier (symbolisme du), 28.
Grimde (tumuli de), 63.
Grimthorpe (lord), architecte, 58.
Grisar (R. P. H.), 181.
Groeningen, ancienne maison de justice, 141.
Grosringa (monastère appelé), 321.
groupe, de prophètes à Orvieto (Angelico), 40 ; — funéraire au musée d'Alexandrie, 62.
Guariento de Padoue, peintre, 48.
Guelfes et Gibelins, 368.
Guéret, crucifix, 222.
Guffens (Godefr.), peintre, 114.
guides (éditeurs de), 133.
Guido Reni, peintre, 477.
Guillaume, de Modène, sculpteur, 70 ; — de Beaumont, év. d'Angers, 468.
Guillaume (le gros), ancienne cloche à Orléans, 307.
Guinta Pisano, peintre, 136.
Guirlandajo, Dom., 311-313, 363.
Guyot Baletet, miniaturiste du XVe s., 324.
Gy, château, 325.

H.

Haarlem, cathédr. catholique, 230, 231, 378 ; — *Semaine religieuse*, 142.
Haarzuylen, château, 231.
Haddon Hall, château historique, 391.
Hadrien (fragment du discours d'), 319.
hagiographie, 78.
hagiographie et iconographie des saints de chaque jour, 243.
Hamptoncourt, porte d'eau, 391.
Hatsu, trône de la reine, 344.
Hawarden (vitrail de l'église de), 316.
Heiligenkreutz (camée au trésor de l'), 480.
Helbig, J., 24, 67, 68, 93, 114, 115, 150, 328, 344, 378, 398, 416, 502.
Henri IV à la bataille d'Ivry (Rubens), 140.
Hercule au jardin des Hespérides, mosaïque, 393.
Hérent, église, 261, 346.
Hern St-Hubert, trouvailles archéol., 347.
Herset, manuscrit de dom, 372.
histoire (l'), 77.
Historia delle stazioni di Roma, 113.
Historiae, 404.
Holbein, 90.
Holborn, quartier d'Ely Palace, 145 ; — jubé-clôture, 234.
Hollande (académies et sociétés savantes en), 56 ; — constructions d'églises nouvelles, 54 ; — réforme, 54 ; — restaurations monumentales, 54, 140 ; — trouvailles, 140.
Honorius IV, pape (portrait d'), 16 ; — tiare, 16.
horloge, du château d'Amicourt, 191 ; — astronomique à Cambrai, 308.
hospice à Bruges, 177.
houx (symbolisme du), 88.
Hulton, maître-autel, 478.
Huzel, fondeur de cloche, 307.

I.

iconoclastes (période des), 77, 79.
iconographie (objet de l'), 150, 152 ; — (questions d'), 116 ; — religieuse, 77 ; — (manuel d'), 150 ; — slave, 295, 296.
idéal dans l'art, 29.
Ile de France, 248 ; — églises, 407.
imagerie, populaire, 152 ; — religieuse, 395, 512 ; — religieuse et populaire en Russie, 294.
imagiers brabançons (ateliers des), 251.
impression sur étoffe en Orient, 208.
impressionnisme dans l'art, 250.
imprimerie (invention de l'), 207 ; — parisienne (origines de l'), 394.
Inconorata, 48 ; — (église de l'), 125.
Incendie du Borgo (Raphaël), 33.
incrustation, 383.
Inde (temple de l'), 80 ; — Indes anglaises (mission de M. Foucher dans les), 321.
Index bibliographique, 83, 171, 257, 358, 413, 500.
Innespeffray (chapelle d'), 392.
Innocent III (pontifical d'), 248.
inscription, antique à Thibaris, 59 ; — arabe à Jérusalem, 62, 63 ; — à Bosra, 60, 481 ; chinoise à *Si-Hia*, 61 ; — coufique à la mosquée d'Omar, 63 ; — à Delphes, 147 ; — hébraïque, 60 ; — latine à Ste-Marie in Cosmedin, 188 ; — latine du temple de Calixte, 194 ; — mérovingienne à Teuillac, 319 ; — nabatéenne de Petra, 59 ; — phénicienne, 59 ; — punique sur calcaire blanc, 237 ; — romaine d'Ardua, 147 ; — du Sinaï, 59 ; — en terre cuite, 60.
inscriptions, en caractères pompéiens, 175 ; — grecques à Madaba, 61 ; — grecques à Ste-Marie in Cosmedin, 192 ; — latines, 2, 3, 17, 24, 28, 142, 147 ; — palmyriennes, 60 ; — phéniciennes à Avignon, 394 ; — de Provence, 394 ; — romaines à Lambesc, 394.
Institut héraldique, concours annuel, 76.
instrument de paix à Laval, 291, 292.
inventaire, des Médicis, 20, 240.
Isaac, 6.
Isaïe, le prophète, 22, 42.
Italie, maison royale d', 76 ; — noblesse d', 76 ; — musées civiques en, 139 ; — du Nord, école de l', 119.
ivoires, du XIe s., 42 ; — du XIIIe s., 228 ; — français du XIIIe s., 49 ; — italien, du XVe s., 37 ; — à la cathédrale de Trèves, 78 ; — de la collection Trivulzio, 79 ; — au musée national Suisse à Zurich ; — au musée de Dijon, 225 ; — 287.

J.

Java, temple hindou, 80.
Javanais (manière de peindre des), 156.
Jean, VII, pape, portrait de, 44 ; — XXII, 18, 19 ; — Brito, 207, 209 ; — de Vignay, 46 ; — de Berry, palais du duc, 424 ; — Dizieulx, maître maçon du XVIe s., 279, 286 ; — Foucault, recherches biographiques sur, 159 ; — Guilbert, fondeur de cloches, 307 ; — sans peur (tombeau de), 164 ; — de Thérouanne, 167.
Jeanne de Navarre, 60.
Jérusalem, 22 ; — chemin de la passion, 144.
JÉSUS, au jardin des Oliviers, 226 ; — signalement de, 232 ; — image achéropite de, 296.
jetons du XVe s., 61.
jeux du moyen âge, 497.
Joies de N.-D. (les cinq), 166.
Jorey (E.), 304.
Joseph, fils de Jacob, 6, 7 ; — scènes de sa vie (pl.), 6-7, 8-9.
Josèphe, 175.
Journal des Arts, 50, 178.
Jovius, 25.
Jugement, de Salomon (ivoire du XIe s.), 78 ; — *dernier*, de Michel-Ange, 33, 342 ; — du musée de Berlin, 37 ; — d'Angelico, 38 ; — du musée de Cologne, 39.
Juifs, 32.
Julie (monument des), 233.
Julien l'apostat (buste de), 393.
Jules II (*Pontificale* de), 248.
Juvigny en Pertois, croix à, 148.

K.

Kaatwijk, cimetière germain, 142.
Kalaa de Beni Hammad, fouilles, 61.
karak (oiseau emblématique de), 480.
Karnak, colonnes de la salle hypostyle, 243.
Kerdevot (retable), 472, 473.
Kirton (Motts), église, 392.
Kolping, 100.
Koviak, coiffure russe, 277.
Kraus, F. X., professeur, 15.
Kreuzaltar à Cologne (restauration du), 144.
Kürth (G.), 64.
Kyropalatès, 148.

L.

La Bâtie, château, 486.
Laddi (Bernardo), 48.
La Haye, église N.-D. du Bon Conseil, 142.
Lambesc, inscription romaine, 394.
Lambin (E.), 278, 441.
lampes, romaines (*corpus*), 63 ; — en terre cuite, 481.
Latran, mosaïque absidale 113 ; — pluvial 330.
La Trémoille (documents sur les), 159.
Laumeur (crypte de), 411.
laurier (symbolisme du), 88.
Laval, instrument de paix, 291, 292.
Le Blant (Éd.), (collect. d'antiquités de), 148.
Lecomte, fondeurs de cloches, 101.
Léda, peinture de Léonard de Vinci, 481.
légende de S. Franç. d'Assise, tableau, 38.
Légende dorée, 46.
législation nobiliaire, 76.
Leicester, pavements romains, 391.
Lelle (Brabant), chapelle St-Lambert, 260.
Le Moyne, *l'Assomption*, 323.
Le Moiturier, Ant. (œuvres de), 164.
Léon III, 2 ; — X, 198 ; — XIII, 139, 313 ; — Gautier, 60, 61.
Leprignano, *pergula*, 188.
Leugemeete, fresque, 167, 261, 336.
Leyde, musée royal des antiquités, 142.
Lhuître, église, 60.
Liber, pontificalis, 3, 113, 183, 185, 186 ; — *de vera philosophia*, 394 ; — *officiorum ecclesiæ Leod.*, 400.
Liége (*société d'art et d'archéologie*), 64.
Limay, fonts baptismaux, 432.
Limoges, — art, 358 ; — confrérie du St-Sacrement, 402 ; — les évêques, 491 ; — maison Nivet, 491 ; — œuvre, 219 ; — peintures à la cathédrale, 402.
Linas (Ch. de), 222.
Leoni (Pompeo), orfèvre, 320.
lis, symbolisme, 88.
Lisburn, église, 317.
Lisieux, église, 335.
liturgie, 78.
livres, choraux à miniatures, 135 ; — d'heures du duc de Berry, 49 ; — de Chantilly, 50 ; — du XVe s., 55 ; — xylographiques, 208, 209.
loges de Raphaël, 33.
Lombeek-lez-Lennick, retable du XVIe s., 82.
Londres, cathédrale de St-Paul, 57 ; — démolition d'anciennes auberges, 58 ; — église St-Gilles, 57 ; — ancienne et moderne (histoire de), 58 ; — exposition de tableaux, 315 ; — histoire topographique, 318 ; — société bibliographique, 316.
Lorenzo, de Bacci, peintre du XIVe s., 264 ; Monaco, dom, 50, 117.
Loreto d'Ancona, chapelle française, 178.
Lo Spagna (fresques par), 112.
Louis VII (sacre de), 202.
Louvain, hôtel de ville, 89 ; — église St-Pierre, 89, 261 ; — église St-Quentin, 89.
Louvre, crucifix, 222 ; — musée, 120 ; — musée de moulages, 320 ; — plaque d'ivoire, 319 ; — statuette de vierge en ivoire, 319 ; — tête en marbre de femme, 319 ; — vierge au voile, 388.
Luini (Bernardino), peintre, 126.
Lusignan (princes de), 263.
Luxembourg, galerie du palais, 139.

M.

Macclesfield, église, 317, 478.
Machefoing, armoiries, 105 ; — tombeau de Monnat, 106.
Machelen, église, 507.
maçons wallons, 167.
Madaba, mosaïque géographique, 64 ; — monnaies, 394.
Madone, assise à Ravenne, 42, 43 ; — d'Angelico, à Berlin, 38 ; — au Magnificat, 23 ; — à Rome, 42, 44 ; — à Turin, 38 ; — sixtine (broderie en soie), 95 ; — divers épisodes de sa vie, 120, 131.
Madonna del Pazzo, 50, 131.
Magasin pittoresque, 228.
mahométisme, emblèmes, 352.
main-reliquaire à Silos, 450.
maison, romaine du IVe s., 61 ; — hanséatique, 240.
maisons religieuses, suppression, 287.
maîtres, italiens (copie des), 114 ; — inconnus, 346, 350.
Majestas Domini, mosaïque, 115.
Makebos, stratège nabatéen, 59.
Maktar, inscriptions, 321, 322.
Malines, église St-Rombaut, 280, 345 ; — mont de piété, 260 ; — tour St-Rombaut, 349, 507.
Malmesbury, abbaye, 392.
Malvazia, 45.
Mammas, tombeau de saint, 436, 437.
Manchester, statue de la reine, 316.
Mancini, archéologue, 110.
manipule de légionnaire romain, 393.
manuscrit, de l'*Iliade* à l'Ambrosienne, 8 ; — flamand du XVe s., 55 ; — du XIVe s. à Munich, 75 ; — à Oxford, 140 ; — du XVIe à Gand, 129.
manuscrits, à Milan 3 ; — à Leyde, 55 ; — grecs et latins (catalogue de), 148 ; — conservation, 232 ; — exposition, 316.
Mantegna, 67, 68.
Marangoni, 12.
Marbaix (de), armes de la famille, 373.
marbriers romains, 486.
Marfalize, 370.
Maria Novella, couvent, 24.
Marie (Sacré-Cœur de), 119 ; — dormition, 299.
Marie de Hongrie (château de), 81.
Mariemont (parc de), 81.
Marinel, église, 65.
Marmorii ombriens, 195.
Marmoutiers, église, 330.
Marolles en Brie, église, 404.
Mars, dieu, 259.
Marthod, 492.
Marties Tolosane, fouilles, 63.
martyre des SS. Cosme et Damien, 38.
Marucchi, 176.
Masaccio, 39.
Massacre des prévaricateurs, peinture du XIe s., 162.
mastabat de Phtoh Shèpses, 243.
Mazzanti, architecte, 188.
Médaille du VIIIe centenaire du Dante, 38.
médailles grecques, collection, 59.

médaillon en plomb, 393.
Médicis (Julien et Jean de), 21 ; — Leopold, cardinal de, 52.
Melun sur Yèvre, église, 424.
Meillant, château, 422.
Melchisedech Van Horen, peintre du XVIe s. 241.
Melton (Yorksh.), église, 317.
Mély (F. de), 155, 242, 486.
Ménandre, fragment, 62.
Ménélik, 91.
Mengelberg, W., sculpteur, 149.
Mercanzia, médaillon, 366.
Merchem, motte, 167.
Mercure (temple de), 259.
Mère de Dieu, peinture d'Angelico, 28 ; — (la plus ancienne représentation de la), 42 ; — dans les catacombes, 42; — (glorification de la), 42 ; — (voile de la), 297.
Mering (Heinrick von) à Cologne, tombeau de, 144.
Messe (la) de Rohault de Fleury, 197.
Messine, statue de la madone et de l'enfant Jésus, 314.
Metsys (Quentin), portrait, 53.
Metz, plafonds peints, 497.
Michel Ange, 28, 34, 131, 249, 342.
Midi de la France (monuments du), 480.
Milan, peinture, 314.
Milton, 57.
miniature, de l'art chrétien, 46 ; — bohémienne, flam. et française, 48-49. — de l'école italienne, 55.
miroir, invention du démon, 352.
miroirs, 45.
missel du XIVe s., 329.
mitre du patriarche, 276.
modèle vivant dans l'enseignement de la peinture, 102.
Modène, bas-relief à la cathédrale, 69.
Moïse, 7, 11.
Moïse, de Michel Ange, 342.
Molinier (E.), 228, 288.
Monalle, église, 346
Monchamp (l'abbé), 64.
Moniteur, 145.
monnaies du IVe s. de Sidon, 59.
monogramme du Christ, I H S, 59.
monographies paroissiales, 257.
Mons, flèche de l'église Ste-Waudru, 396 ; — hôtel-de-ville, 346 ; — ornement mortuaire de St-Nicolas en Havré, 498.
Mons Martis, 259.
Mont-St-Michel, 168, 326 ; — pierre tumulaire, 323 ; — Palatin, graffitte, 175, 176 ; — sacré, 82.
Montebourg, abbaye, 229.
Montefiascone, fresque découverte, 24 ; — église san Flaviano, 211; — Urbain IV, 216.
Montholon, inventaire du mobilier, 158.
Montluel, église St-Barthélemy, 504.
Montmajour, église Ste-Croix, 236.
Montmartre, église St-Pierre, 259, 319, 419 ; — fouilles, 259, 420 ; — Sacré-Cœur, 508.
Montpezat, tapisserie, 323.
monuments, — berbères du XIe s., 61 ; — brabançons du XVe s., 261 ; — anciens de Paris, 504 ; — historiques (restauration des), 505.
Morienval, église, 399, 476.
Morris (William), 318.
mosaïque (technique), 367.
mosaïques, de St-Apollinaire à Ravenne, 11 ; — à Aix-la Chapelle, 115, 116 ; — des Sts Cosme et Damien, 15, 16 ; — de Gaddo Gaddi, 48 ; — géométriques, 61 ; — de St-Jean de Latran, 18, 44, 108 ; — de St-Marc de Venise, 11 ; — de Ste-Marie-Majeure, 18, 45 ; — de Ste-Marie in Transtevere, 44 ; — de Ste-Sabine sur l'Aventin, 16 ; — de St-Paul hors les murs, 16, 17, — à Madaba, 61, 334, — chrétiennes, 310, — romaines, 310.
Mosaïques de Ravenne (monographie de), 175.
mosaïstes (atelier de), 116.
mosquée de Combauline, 61.
Moulins, collégiale, 81.
Mouzon, retable, 482.
moyen âge (système iconographique du), 152.
Mozac, étoffe, 156.
Muletière, 53
Muncacksy (*Ecce homo* de), 146.
Munster, fouilles, 232.
Müntz (Eug.), 1, 26, 108.
Musée, autrichien d'art et d'industrie (exposition au), 88 ; — britannique (ornements celtiques du), 390 ; — de South-Kensington, 233, 316, 389, 416 ; — archiépiscopal de Cologne, 30 ; — de Berlin, 232 ; — de Cluny, 90, 91, 290, 504 ; — de Dijon, 225, 227 ; — germanique à Nuremberg, 144 ; — de Leyde, 142 ; — du Louvre, 53, 78, 139 ; — de Namur, 149 ; — de Naples, 90 ; — de Pise (civique), 133 ; — de St-Pétersbourg, 21 ; — de Tébena, 63.
musique, profane dans les cérémonies du culte, 67 ; — religieuse, 395, 421, 512.
Mycène, fresque, 9.
mysticisme dans l'art, 41.
mythologie (la), 77.

N.

naissance de S. Jean-Baptiste (Angelico), 31.
Namur, musée, 149.
Nantes, cathédrale, 124.
Naples, école d'orfévrerie, 237.
Nativité de N.-S., 42, 473.
nature (symbol. de la), 231.
nécrologie, Adr. Bressers, 42, 61 ; — Jos. Osterrath, 512.
nécropole, — grecque, 62 ; — punique, 237.
Neeroeteren, peintures murales, 178.
Nevers, ancien château des comtes, 319.
Nibby, 9.
Nicola (Giovanni di), peintre, 136 ; — Orvietano, peintre, 270.
Nicolas IV, 44, 45 ; — V, 25.
Nicolas, sculpteur italien, 70 ; — de Florence, 26.
Nicolas (Vie de St), manuscrit du XVIe s., 276.
Nicolo, — da Siena, 314 ; — di Pietro Gerini (œuvres de), 134.
Nicosie, sarcophages, 433 435 ; — sculptures funéraires, 439.
nilomètre, 198.
Niobides, 140.
Nivelles, collégiale, 262.
Noirlac, abbaye, 424.
Normandie, 334.
Notre-Dame, du Puy à Amiens, 80 ; — de l'Étoile, 229 ; — trépassement de, 474.
Notre-Dame (église), de Châlons, 322 ; — de Chartres, 278, — d'Oleron, 88 ; — de Paris, 248, 278, 286 ; — de Senlis, 278.
Notts, Worksop priory, 383.
Novissimum organon, 491.
Nozeray, église, 327.
Nuremberg (guide de l'étranger à), 81 ; — musée germanique, 144.

O.

Oberammergau (la Passion à), 57.
objets, liturgiques anciens en Hollande, 140 ; — d'art à Silos, collection, 358.
œuvres d'art (création d'), 36; — plastiques de l'antiquité, 94.
Obodath, roi de Nabatène, 147.
Olive (l'), abbaye, 80, 81.
olivier, symbolisme, 88.
Omar, basilique et mosquée, 63.
ombriens, artistes, 119.
Onofrio Panvinio, archéol., 111.
Oostvleeteren, château, 251.
opus, spicatum, 166, — *quadratum*, 183.
or du XVe s. (monnaies d'), 142.
orante à Naples, 43.
orational du XVe s., 75.
Oreagna, 132.
ordo saraditanus, 393.
ordre, du croissant (sceau de l'), 148 ; — lotiforme, 242.
ordres chevaleresques, 76.
orfévrerie ancienne, 107.
orgues du moyen âge, 130.
Orlandi, peintre, 136.
Orléans, reliquaire, 127.
ornemanistes (écoles d'), 128.
ornements, celtiques au musée britannique, 390 ; — liturgiques, 157.
Orvieto, fresques découvertes à, 210 ; — reliquaire du *santissimo corporale*, 210, 213 ; *la Madone et l'Enfant*, au dôme, 212 ; — exposition d'art antique, 330 ; — reliquaire, 330.
Osiris (tombeau d'), 321.
Oss (Brab. septentr.), puits, 142, 230.
ostensoir, eucharistique, 65, 330.
Oswertry, découv. archéologique, 478.
Ouchekouiks, 273.
Oultremont (comtes d'), 350.
Ouroukaghina, roi chaldéen, 60.
ouvrier, 176.
Overbeek Fr., 93, 95, 96, 99, 100.
Ovide (*fastes* d'), 62.
Owrton, tour romane, 317.

P.

Paisley (Écosse), abbaye, 234.
palais de Sedrata de Ouargla, 481.
Palambra (Sabine), fresques, 315.
paliotto de St-Ambroise à Milan, 72.
Palma le Jeune, peintre, 477.
Pampelune, cathédrale, 168.
Pantaleimon, image du S. Martyr, 299.
panthéon d'Agrippa à Rome, 165.
Panvinio, 2, 4, 14.
Paoli (A.), professeur, 53.
paons symboliques, 189.
papes, histoire des, 248.
papillons, 240.
paradis, du Dante, 49.
Paris, 61 ; — découvertes à Notre-Dame de, 237 ; — école des beaux arts de, 132 ; — église St-Germain du Tir, 504 ; — église St-Germain l'Auxerrois, 504 ; — église St-Médard, 504.
Parme, architrave au baptistère de (pl.), 70-71.
parures préhistoriques, 336.
Pascal, pape, 44.
Passion, à Jérusalem, chemin de la, 144 ; — instrument de la, 477.
passional, de l'abbesse Cunigunde, 49.
pastoral (usage du), 403.
patène ministérielle, 362.
patine (influence du temps sur la), 50.
patronnats (influence des), sur l'art chrétien, 303, 304.
Pau, église St-Martin, 88 ; — (inventaire du château de), 320.
Pavie, Chartreuse, 120.
Pecci (origine des), 76 ; — blason, 76.
péché (le premier), 5.
peintres, français, exposition de, 391 ; — du musée civique de Pise, 136 ; — toscans, 119 ; — de toutes les écoles (signatures et monogrammes des), 328.
peinture, au XVIe s. (la), 349 ; — française, 162 ; — en Hollande, la, 410 ; — monumentale en Belgique, 114 ; — religieuse, 36 ; — religieuse à Turin (concours de), 139.
Péloponnèse, églises byzantines, 236.
Pénélope, du Vatican, 62.
Perm, cathédrale, 276.
Père éternel, 4, 5, 117.
Peretola, tabernacle, 366.
pergula, 178, 188-189.

pesée des âmes, 109.
peste (la), plaie d'Égypte, 8.
Péterborough, cathédrale de, 317.
Pétra, monuments religieux retrouvés, 147.
Phidias, 177; — (époque de), 59.
Philippe d'Alsace (Steen de), 167.
Philostrate l'ancien, tableaux, 236.
photographie des statues, 82.
photographies, artistiques, 158; — archéologiques (catalogue de), 246.
photogrammétrie, 258.
pierres-normandes, 58; — tombales à Évreux, 334.
Pilate (maison de), 195.
Pincé (hôtel), à Angers, 290.
Piniguerra (Maso), 118.
Pinturicchio, 115; — fresques du, 328; — (dessins du), 492.
Pisano (Nino), sculpteur, 135.
Pise, musée civique, pinacothèque, *campo santo*, 133; — peintures anciennes, 135; — églises, 200; — dôme, 200.
Pisbia, fresque, 314; — égl. St-Domenico, 387.
Pittinghon (Durham), église, 478.
plafond dans les basiliques du moyen âge, 196.
plaies d'Égypte, 7, 8.
Plainpied, église cistercienne, 423.
plantes, interprétation, 247; — et animaux (application ornementale des), 405.
plaque de bronze avec inscription, 321.
Platonia, statue, 184.
Pleydendurff (Hans), 498.
poésie latine, concours annuel, 56.
poésies alphabétiques, 75.
poids avec inscription grecque, 482.
Poitiers, trouvailles archéol., 505.
Polignac (cardinal de), 62.
poliorcétique au XIIIe s., 59.
Pompeo (Ugonio), 14, 111; — manuscrits, 111.
Porli (Jacob de), peintre, 26.
porte de bronze, à St-Paul-hors-les-murs, 1; — à San Zenone Maggior, 70; — à Hildesheim, 70.
portes en bois sculpté à Venise, 25.
Porto farina, sarcophage, 394.
portraits, des papes, 10, 12; — des peintres belges, flam. et hollandais à Florence, 52.
poterie d'étain du XIIIe s. (notice sur une), 325.
poule du VIIe s. au trésor de Moya, 72.
Praxitèle, 171.
prédication, de S. Pierre (Masaccio), 33; — du Christ (Rembrandt), 82; — de S. Jean-Baptiste (Guirlandajo), 82.
Preuilly, abbaye, 246.
prière (acte de la), 122.
prince des apôtres, 13.
Probus (diptyque de), 77.
profumiere, vase à parfum, 330.
prophètes, 10-11.
propylées (construction des), 62.
Provius (église des cordeliers à), 337.
Prudence (vers de), 2.
psautier, — de Charles le Chauve, 78; — d'Utrecht, 78; — manuscrit du XIIIe s., 60; — miniatures du XVe s. du, 277.
Psyché, peinture à la Farnésine, 34.
Publius Lentulus, consul, 232.
Puy, cathédrale, 325.

Q.

Quartschen (Prusse), église des Templiers, 143.
quatrocentistes, 88.
Quimper, *Semaine religieuse de*, 411.

R.

races antiques (histoire des), 149.
Raglan, château historique, 391.
Rançonniers en Angleterre (gilde des), 57.
Randolph (J.-A.), 57, 145, 233, 316, 389, 478.
Ranworth, église, 342.
Raphaël, 34, 56, 131, 177, 215, 249, 329; — œuvre littéraire de, 131; — (tableaux attribués à), 388.
Ravenne, congrès d'archéol. chrétienne, 175; — église sur Pietro Maggiore, 199; — église St-Jean l'Évang., 199; — mosaïques, 116, 188, 189, 491.
Ravillade (Jura), reliquaire en ivoire, 327.
Reclose, pseudo-retable, 250.
Recueil d'archéologie orientale, 59.
Reculver abbey (Kent), 381.
Reigate, découvertes, 235.
Reims, cathédrale, 326; — église St-Remi, 482; — flore, 248; — tapisseries, 400; — trésor N.-D., 107.
reine des Cieux, 42.
religieuses bénédictines, 124.
religion chrétienne (vérité de la), 228.
reliquaire, du XIIe s. à Bourg, 251; — byzantin, 480; — monté sur roues, 319.
remuette à enfants, 158.
Renaissance (la), 250; — artistes, 152; — (esprit de la), 117, 355; — dans les peintures d'Angelico, 29, 335; — la première R. en Italie, 47; — en Toscane (architecture de la), 383; — ivoire de la, 78; — histoire de la R. chrétienne, 94.
Renaix, découverte archéologique, 507.
Renaud de Clartigny, év. d'Angers, 202, 203.
René, roi, 482.
Rennes, grosse horloge, 307; — St-Michel, 307, 308.
restauration, et conservation des peintures en Italie (concours pour la), 54; — des tableaux, traité de la, 251.
restauration catholique, mouvement de la, 190.
restaurations, à Binche, 507; — à Cologne, 144; — à Courtrai, 261; — en Hollande, 54, 140; — en Italie, 54; — monumentales, 177, 259, 418, 421; — d'églises en Angleterre, 234.
retable en cuivre doré à Cluny, 90.
retables gothiques en Belgique, 86.
Revue, d'Anjou, 202; — *de l'art chrétien*, 222; — *d'archéologie poitevine*, 169; — *bénédictine*, 499.
revues anglaises, 392, 479.
Rheineck, chapelle, 97.
Rhenen, église, 230.
Rieti, fresques giottesques, 314.
Riva di Trento, 476; — grille, 476-477; — chemin de croix, 477.
Robbia (Lucca della), 365, 368, 386.
Robert, év. de Liége, — pierre tumulaire de, 464.
Robert de Ligne, mausolée en marbre de, 465.
Roger de la Pasture (ou Van der Weyden), 149, 161.
Rohan (François de), 202; — Ier, médaille à l'effigie de, 319.
Rohault de Fleury, G., 198.
Rom (Deux Sèvres), fouilles, 393.
Romain IV et Eudoxie (ivoire du XIe s.), 77.
Roma exethica sacra, 112.
Rome, 139; — Santa Anastasia, 199; — Ste-Marie in Cosmedin, 181-197; — S. Pierre-aux-Liens, 200; — St-Paul-hors-les-murs, 201; — Ste-Sabine, 201; — mausolée de Ste-Constance, 236; — siège épiscopal à Ste-Bollia, 390; — anciennes mosaïques, 116; — exportation des œuvres d'art, 388; — galerie nationale, 388; — vue du Pincio, 24.
rosier, symbolisme, 88.
Rossi (de), 2, 3, 13, 14, 15, 18, 42, 109, 111.
Rossi (trésor de M. G.), 403.
Rouen, cathédrale, 179, 335, 448; — St-Ouen, 128; — grosse cloche, 307.
rouleau de Jessé, 8.
Roulin (dom E.), 77, 157, 247, 352, 450, 452.
Roumanie, fouilles archéologiques, 480.
Rouvres, église, 104; — chapelle ducale, 104; — croix-reliquaire [illegible], 104-105; — pierre tombale, 105; — fonts baptismaux, 106; — église St-Jean Baptiste, 418.
royaume divin, 50.
Rückblick auf Marien der würdige meist Gottes, 50.
Ruabon (Galles), urne en terre cuite, 391.
Rubens à Florence (toile de), 139.
Rufius Probianus (diptyque par), 77.
Rupin (E.), 224.
Rusten, vente de la collection, 316.
Ryde (Wight), chapelle du S. Cœur, 58.
Ryther (Yorks.), église, 391.

S.

sacrifice, de Caïen et d'Abel, 5; — d'Isaac, 6.
Sacro dizionario, 403.
Saddrata, palais, 236.
saint Albert le Grand (portrait de), 152; — Ambroise, 38; — Antoine de Padoue, 45, 115; — portrait, 113; — Augustin, 118, 125, 315; — costume de son époque, 58; — crosse d'ivoire, 403; — Bavon, 354; — Bernard, 47; — Blaise, scènes de sa vie, 89; — bague, 321; — Bonaventure, 45; — Dominique, 28, 136, 453; — Denys l'aréopagyte, 119; — Éloi, 118; — Eoban, 148; — Étienne, 28-33; — Étienne de Perm (crosse de), 265-275; — François d'Assise, 33, 35; — portrait authentique, 166; — François de Sales, 179; — Georges (crucis vexillata), 75; — Jacques, relique, 110; — Jean, 17, 118, 131; — Jean-Baptiste, 18, 55, 124, 418; — Jérôme, 46, 118; — Joseph, hymne, 75; — Laurent, 28, 29, 30, 32, 115; — Martin de Tours, 179; — Ménas (ampoule de), 320; — Michel, 87; — statue en pierre blanche, 89, 234; — Paul, 9, 13, 16, 18; — Pierre, 9, 13, 17, 29, 40, 153, 160; — transformé en abbé, 491; — Régnobert (chasuble de), 239; — Robert de Molesme (crosse de), 228; — Sébastien, 110, 191; — Siviard (suaire de), 157, 158; — Thomas Becket, ornement, 157; — Victor (suaire de), 157.
Saint-Alban, abbaye, 233; — Antoine des Viennois, église, 164; — Amand-Montrond, église, 424; — Apollinaire à Ravenne, église, 198; — Croix-de-Forez, peinture funéraire, 439; — Dié, fresques à la cathédrale, 505; — Dominique (hist. de l'ordre de), 419; — Front, église, 317; — Germer, égl. abbatiale, 65; — Jean, exposition, 180; — Jean de Jérusalem, chevaliers, 263; — Lambert, église, 485; — Lazare, ferme, 65; — Martin-lez-Limoges, sépult. à l'abbaye de, 403; — Ouen, église, 335; — Pétersbourg, gravure à la biblioth. imp., 377; — Quentin (armes des défenseurs de), 403; — Romain-lez-Puy, église, 484; — Sébastien du palatin, église, 109; — Seine-l'Abbaye, 302, 303; — Sépulcre, 331, 333.
sainte, — Anne et la Ste Vierge, tapiss. flamande, 245; — Catherine, 33, 280; — reliquaire de, 288-290; — Catherine de Sienne, 39; — Clothilde, 179; — Euphrasie (légende de), 98; — Famille, tableau, 313; — Geneviève, 179; — Hélène, 158; Marthe, 125.
Sainte-Agnès hors les murs, basilique 164; — Croix, en Jarre, peintures murales à, 393; — en Forez, église Chartreuse, 258; — Marie in Cosmedin, 181-195; — Marie Majeure, tuiles, 159; — Praxède, campanile, 108.
Saints, représentés par les artistes ferrarais, 66; — scènes de leur vie, 168; — iconographie, 152.
Salisbury, flèche de la cathédrale, 234.
Salomon, 45.
Samas, dieu chaldéen, 61.
San Pietro, a Cerreto, abbaye, 50; — in Vincoli, mosaïque, 191.

Santissima Annunziata des Servites, fresques, 132.
Santissimo corporale (reliquaire du), 210, 213.
Sanzius, signature de Raphael, 56.
Sarcophages à N.-D., 433, 434, 435.
Sarum, missel, 321.
Sassoferrato, fresques, 314.
Saturne africain, type statuaire, 393.
Savelli, palais, 61.
Savonarole, 67.
Scala perfectionis, incunable, 55.
Schaefer, graveur, 98.
Schager, sarcophage en pierre, 141.
Schnütgen (chanoine), 290.
Schola gregorium, 189, 192; — *cantorum*, 187, 193.
sculpteurs (histoire des), 249; — pisans du XIVe s., 135.
sculpture, du XIe s., 190; — du XIVe, 48; — du XV, 48, 49; — des XIIIe-XVe s., 135; — en pierre du XVIIe s., 106; — du tympan de N.-D. à Paris, 49; — flamande, 472; — en ivoire, histoire, 289; — gréco-égyptienne, histoire, 62.
sculptures, byzantines, 37; — lombardes, 70; — anciennes (symb.), 342.
Secundini, monument funéraire, 233.
Segogne, Jean, peintre, 250.
Selby (Yorks.), abbaye, 478.
semaines religieuses, 142.
Sempringham, église abbatiale, 234.
Sénecaberg, 197.
Senlis, cathédrale, 278; — histoire, 278; — description, 279; — vue du collatéral Sud, 280; — flore, 282, 283; — ornementation, 282; — chapiteaux, 282, 283; — portail, 283; — cloches, 284; — tour méridionale, 284; — tour et portail Sud, 285.
Sens, mosaïque antique, 148; — inventaire du trésor, 157; — Sainte Coupe, 157; — autel, 260.
séraphins, 49, 122.
Sérapis (inscription en l'honneur de), 442.
Sergius, pape, 10.
serpent (le), 5.
Shakespeare, 57.
Sidi Amara (Tunisie), inscription, 319.
siège épiscopal à Parme, 73.
Sienne, fresques, 133; — madone de Bozzi, 387; — baptistère St-Jean, 387.
Signorelli (Lucas), peintre, 28, 115.
Silos, monastère, 358; — calice ministériel, 358; — main-reliquaire, 450; — antependiums brodés, 452; — broderies anciennes, 452; — colombe eucharistique, 509.
Simon (vie du Bx), 373; — de Sarrebruck, tombe, 440.
Simone Cantarelli, tombe, 135.
Sint-Bernulphus' gilde, 148.
Société, académique de l'Oise (cinquantenaire), 64; — d'archéologie de Bruxelles, 63; — d'archéologie Lorraine (cinquantenaire), 344; — archéologique de Namur, 149; — archéologique et historique de l'Orléanais (cinquantenaire), 482; — des antiquaires de France, 319, 393; — d'émulation pour l'étude de l'histoire et des antiquités de la Flandre, 65; — historique et archéol. de la Charente, 493; — des lettres, arts et sciences de Bar-le-Duc, 65, 148.
Soignies, église, 262.
Soissons, — église St-Jean des Vignes, 407; — cathédrale, 441; — grand portail, 445, 446; — flore, 447, 448; — statuaire, 448.
soldats romains, trophée d'honneur, 480.
soleil rayonnant, symb. de l'Eucharistie, 211.
South-Kensington museum, 316, 389, 416.
Souvenir d'un voyage en Italie et à Rome, 158.
Spasimo (Angelico), 27.
speculum, 119, — *sanctorum*, 46; — de Vincent de Beauvais, 46.
Spierinck Fr., tapissier anversois, 397.
Spilsby, église, 317.
Spinello Aretino, 133.
Spoleto, fresques, 177.
statistique monumentale, 251.
statue en bronze, de l'époque gallo-romaine, 147. — à Coligny, 147.
statues en bois à Renaix, 507.
statue du Cerro, 61.
statuettes à Aïn Chabwer, 63.
Steinle (Ed. Von), 93, 102.
stèle romaine anépigraphe, 423.
stèles attiques du IVe s., 62.
Stilicon (diptyque de l'an 400 à Maya), 77.
Stora (Algérie), tête de bronze, 319.
Strabon, 61.
Strasbourg, cathédrale, 98.
Stroganoff, ivoires de la collection, 492.
Stuarts, tombeau, 159.
style, gothique, 55; — latin, 18; — roman, 229.
stylistes japonais (procédés des), 405.
Suaire (Saint), notice, 263; — photographie, 342, 389, 390.
Sury le Comtal, château, 486.
Sustermans à Florence, toile, 139.
Sybille de Tivoli, 363, 365.
symboles des évangélistes, 13.
symbolisme du, — chardon, grenadier, houx, laurier, lis, olivier, rosier, tournesol, 88.
Syrie (archit. militaire des Croisés en), 319.
Swerts Jean, peintre, 114.
Swirton (Yorks.), église, 317.

T.

table, en marbre blanc à Carthage, 147; — de bronze (fragments), 147.
tableaux, flamands, italiens et allemands, 344; — précieux (usage de voiler les), 395; — religieux, 180.
Tacite, 175.
Taddeo, Gaddi, 132, 133, 134; — Bartoli, 133, 136; — peinture, 133.
Talleyrand, év. d'Autun, 287.
tapisseries, à bêtes, 74; — du XVe s. à Châlais, 74; — historiées du XVIIe s., 397; — flamandes, 91; — au trésor de Bayeux, 239; ateliers, 336.
Tay-Eivan, palais, 377.
Tebena, musée, 63; — statues en terre cuite, 147.
technique de l'art, 35.
tempera, peinture, 211, 212.
temple, bouddhique à *Liang-tcheou*, 61; — païen, 183.
tentures flamandes à Naples, 90.
Term (Van), 54, 140, 230.
Termonde, *Cercle archéologique de la ville de*, 65; — siège de, 65; — produit archéologique du dragage de l'Escaut, 483; — le cheval Bayard, 483.
Ternath, peintures murales, 421.
terra cotta, 379.
Teuillac, inscript. mérovingienne, 319.
Tewettesbrug, égl. abbatiale, 234.
Teyler, soc. théologique protestante, 56.
Théodelinde, reine, 68.
Théodoric, mausolée, 68; — palais, 198.
théophilanthropes, 445, 446.
Thésée chez Amphitrite (peinture grecque), 165.
Thibaud de Vassalieu, 258.
Thielen (Anvers), tour, 346.
Thomas à Kempis, monument, 55.
Thoison, retable à la Chartreuse, 322.
Thourotte, retable, 251.
tiare d'Honorius III, 16.
Tibère, 183.
Times (articles du), 417.
Tintern, abbaye, 391.
tissus grecs du haut moyen âge, 155.
Titien, 132.
tombe thébaine, 243.
tombeau de David, 60.
tombeaux, des papes, 39; — chypriotes du moyen âge, 429-440; — dalles gravées, 429; — sarcophages, 431; — peints, 439.
Tombelaine, fouilles, 126.
Torlanelli, astronome du XIVe s., 311.
Torquato Tasso, 22.
torque, bijou celtique, 336.
Torrente (Marino Bianco de), orfèvre, 237.
touaille, 246.
Toulouse, archives notariales, 327; — orfèvres, 89.
Tournai, histoire, 239; — cathédrale, 378.
tournesol, symbolisme, 88.
Tournus, égl. abbatiale, 377.
traditions iconographiques, 40.
tragédie flamande ancienne, 483.
Traini, peintre, 176.
Trani, portes de bronze du dôme de, 492.
transcription hébraïque des mots latins, 62.
travaux artistiques à Bruges, 178.
Trèves, croix émaillée, 219; — triptyque du trésor, 220; — fondation, 233.
triangle (explication du mot), 239, 240.
Trinité (la Sainte), 48, 49.
triptyque, byzantin d'ivoire, 322; — Harbaville au Louvre, 78; — d'Hildesheim, 37; — de l'école Vénitienne, 49; — en ivoire du XIIIe s., 49; — du XVIe s., 349, 350; — pl. 352, 353; — écus armoriés, 351.
Troyes, verrières du XIIIe s., 128.
Truro, cathédrale, 234.
Tueriti Jacopo, mosaïste, 45.
tuf ou tufeau (usage du), 460.
tuiles marquées, 186.
Tunis, cathédrale, 179.
Turcs, 263.
Turin, exposition de, 263; — exposition d'art sacré, 313; — chapelle du saint Suaire, 264.
typographie française, 394.
Tzars, livre des (XVIe s.), 277.

U.

Ugolino de Sieme, 47.
Ulger, 202; — anneau, 321; — crosse d'ivoire, 470; — cercueil en pierre, 471.
Urbino, tableau de Raphaël, 389.
Utrecht, *Munster* et *Dom*, 149.
Urbain II, 178; — IV, 179, 211; — V, 148.

V.

Vacone, triptyque à fonds d'or, 314.
Van der Velpen, écu, 373.
Van der Weyden, peintre, 67.
Van Eyck (école des frères), 39, 350.
Van Term, 54, 140, 230.
Vaire (Nello di), peintre, 136.
Varinfray (de), architecte, 304.
Vasari, 10, 19, 21, 25, 26, 47, 50, 117, 120, 135, 215, 311, 359, 366, 368.

vases, acoustiques, 130 ; — grecs, 481.
Vatican, 115, — archives, 248 ; — appartement Borgia, 328.
Vaticane, biblioth., 109.
Vaudancourt, église, 251.
Velpen (Van der), écu, 373.
Vendée, exploration campanaire, 330.
Venise, 227 ; — académie, 119 ; — gilde des peintres, 477 ; — publication des papiers de la république, 132 ; — palais des doges, 180 ; — Sta Maria dei Prati, 249 ; — église *la Salute*, 249 ; — mosaïques St Marc, 401.
Vents (quatre), symb., 231.
Vénus, anadyomène, 393 ; — de Milo, 393 ; — pudique, 343.
Vernay, carrelage du XIIIe s. à, 74.
Véronique, 353.
verrières, 315 ; — du XIIIe s., 127 ; — en grisaille, 127 ; — à Beden, 129 ; — à Poitiers, 129.
Vertillum l'ancien, fouilles, 319.
Vespucci, la famille, 311.
Vespuce (Améric), date de sa naissance, 321.
Vesta, statuettes, 62.
Vetera monimenta, 108.
Vercelain-lez-St-Alban, tour, 58.
Victoire aptère, temple, 62.
vieillards de l'Apocalypse, 13, 15, 16.
vierge Marie, 18, 22, 23, 42, 49, 55, 67, 118-120, 122, 132, 283, 355, 472, 474, 475 ; — assise (pl.), 290-291 ; — (poésie sur les joies de la), 75 ; — statue en argent du XIVe s., 89 ; — de Biseux (statue de la), 91 ; — peinture à St-Savin, 162 ; — sculpture en ivoire du XVe s., 290 ; — (image de la), 296-299 ; — avec l'Enfant, 110, 163.
vierges en orantes, 43.
vieux allemands, école, 100.
Vieux Paris (Commission du), 148, 259, 260, 421, 504 ; — à l'exposition de 1900, 420.
villa romaine (substruction d'une), 63.
Villers, abbaye, 64.
Vincent Foppa, peintre, 315.
Viollet le Duc, 442 ; — théories, 128, 167.
Viterbe, tombeau du pape Clément IV, 389.
vitrail à Clermont Ferrand, 90 ; — américain, 250.
Vitrail (le), conférence, 249.
vitraux d'églises, 50, 51, 127, 249 ; — à Conches (Eure), 51 ; — à Gouda, 141 ; — à Lhuître, 80.
Vlotslavek, cathédrale, 130.
Voragine (Jacobus de), 46.
voûte gothique (la), 377.
vraie croix (parcelle de la), 106 ; — reliquaire byzantin (de la), 480.

W.

Waltam (Essex), égl. abb., 317.
Warfusée, château, 350.
Wartburg, château, 203.
Wavre, église St-Jean-Baptiste, 178.
Weale (J.), 207.
Westminster, cathédrale, 57, 145, 316. — Campo Santo, 318 ; — exposition de travaux de fer forgé, 318.
Weyden (Van der), peintre, 67.
Wilpert (Mgr), 3.
Wimbledon, égl. du Sacré Cœur, 146.
Wivehertes, retable à la cathédrale, 391.
Witnieck, église, 392.
Wladimir monomaque (trône de), 277.
Wotan, représentation du dieu, 233.

Y.

York, cathédrale, 240, 392.
Ypres, monuments, 250, 251.
Ysselstein, tour du château, 141

Z.

Zacharie, au musée des offices, 38.
Zembra, ange funéraire, 393.
Zenale, peintre, 315.
Zeitschrift fur bildende Kunst, 82, 49[illegible]. — *fur christlichen Kunst*, 115.
Zinna, église du couvent, 143.
Zyrianes, 265, 267, 269.

Imprimé par Desclée, De Brouwer et Cie, Bruges.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00593 2476